

DIE TUMBEN UND DIE WISEN

Wolframs ›Parzival‹-Prolog neu gedeutet

Walter Haug,
in memoriam

Recent scholarly consensus has seen the prologue to ›Parzival‹ as an attempt to introduce the audience to the difficulties of a previously unarticulated poetics of fiction and truth. This new reading likewise sees the prologue as a communication with the audience about the limits and possibilities of narrative, but situates Wolfram's images firmly within the context of contemporary epistemological debate and poetic positioning. The result is not a poetics of fiction, but an ontological reversal of the visible and experiential in relationship to truth, not *hakenschlagender* obscurantism, but a clearly delineated opposition between a layman's and a cleric's way of knowing.

In den 1980er Jahren erhielt die Forschung zum Beginn von Wolframs ›Parzival‹ einen Schub, dem wir den heutigen Forschungskonsens verdanken: im Prolog kündigte Wolfram sein ›literaturtheoretisches Konzept‹ an, setze es von rivalisierenden Modellen ab und verständige sich so mit seinem Publikum über die Haltung, die es zur Dichtung einzunehmen habe.¹ So stellt es Bernd Schirok in der Einführung zur jüngsten Studienausgabe fest, und dieses grundsätzliche Ergebnis soll auch hier eher bestätigt als

¹ Den entscheidenden Anstoß zu dieser Deutung gab Walter Haug, *Literaturtheorie im Deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2., überarb. und erw. Aufl. Darmstadt 1992, S. 155–178. Forschungsge-schichtlicher Überblick bei Bernd Schirok, *Von ›zusammengereichten Sprüchen‹ zum ›literaturtheoretische[n] Konzept‹. Wolframs Programm im ›Parzival‹: die späte Entdeckung, die Umsetzung und die Konsequenzen für die Interpretation*, in: *Wolfram-Studien* 17 (2002), S. 63–94 (vgl. ders., *Swer mit disen schanzen allen kan, an dem hât witze wol getân*. Zu den poetologischen Passagen in Wolframs ›Parzival‹, in: Ulrich Ernst u. Bernhard Sowinski [Hgg.], *Architectura poetica* [Fs. Johannes Rathofer], Köln, Wien 1990, S. 119–145). Haug revidierte seine Thesen im Lichte jüngster Forschungsergebnisse in: *Das literaturtheoretische Konzept Wolframs von Eschenbach. Eine neue Lektüre des ›Parzival‹-Prologs*, in: *PBB* 123 (2001), S. 211–229. Haugs Deutung stützte sich vor allem auf Helmut Brall, *Diz vliegende bîspel*. Zu Programmatik und kommunikativer Funktion des Parzivalprologes, in: *Euphorion* 77 (1983), S. 1–39; und Heinz Rupp, *Wolframs ›Parzival‹-Prolog*, in: Fs. Elisabeth Karg-Gasterstädt (*PBB* 82, Sonderbd.), Halle 1961, S. 29–45. Überblick bei Joachim Bumke, *Die Wolfram von Eschenbach-Forschung seit 1945. Bericht und Bibliographie*, München 1970, S. 91 ff., 275 ff.

DOI 10.1515/bgsl.2009.004

in Frage gestellt werden.² Es setzt jedoch Unbehagen ein, wenn man einerseits zum Auftakt liest, dass die so oft beschworene ›Dunkelheit‹ des Textes für einen von forschungsbedingter ›Verunklärung‹ freien Blick nun mehr oder minder erhellt sei, während man aber in der Behandlung selbst immer wieder auf die alten Unsicherheitssignale stößt: »Die Argumentation scheint also [...]«; »Der Grund scheint zu sein [...]«; »Offensichtlich sind die Begriffe [...] metaphorisch aufzufassen [...]«; »Weniger eindeutig ist [...]«, und dergleichen mehr.³ Bei einer solchen, wenn auch lobenswerten, Zurückhaltung möchte man nicht von einem neu erreichten Gipfel des Verständnisses sprechen.

Ähnliche Bedenken erweckt die Tatsache, dass der Deutung ein imaginiertes Szenario vorangestellt wird oder werden muss:

»Das Generalthema des Prologs ist Wolframs neues Literaturkonzept, das gegen alte Konzepte abgesetzt wird. Die Divergenz der Konzeptionen bringt für alle Rezipienten Probleme mit sich, denn sie sind mit dem Alten vertraut und haben deswegen Schwierigkeiten, sich auf das Neue einzustellen. Für manche sind die Probleme unüberwindlich, und sie stehen daher dem Neuen mit Unverständnis und Ablehnung gegenüber. Denjenigen aber, die bereit sind, sich auf das Neue einzulassen, erläutert der Erzähler, worauf es dabei besonders ankommt.«⁴

Dass es förderlich ist, ein solches Szenario als Ausgangsposition für die Deutung von Wolframs Prolog zu entwerfen, möchte ich bezweifeln. Mich lässt das eher über Glanz und Elend der Kommentatoren nachdenken. Seit den Anfängen mit Karl Lachmann ist diese Grundkonstellation von Kritikern und Wohlwollenden immer wieder neu besetzt worden. Ob wir die Rollen mit »Leichtfertigen« und »Weisen«,⁵ mit großen Namen aus unserem literarischen Kanon wie Gotfrid oder Hartmann,⁶ ob mit Dialekti-

² Ich zitiere nach Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausg. v. Karl Lachmann, Übersetzung v. Peter Knecht, Einleitung v. Bernd Schiroke, Berlin, New York 2003, vgl. S. CIII.

³ Bernd Schiroke, Einführung in Probleme der ›Parzival-Interpretation (Einführung zur Studienausgabe [Anm. 2]), S. CIV, CV u. CVIII.

⁴ Schiroke [Anm. 2], S. CIII.

⁵ Karl Lachmann, Über den Eingang des Parzivals [1835], in: ders., *Kleinere Schriften zur Deutschen Philologie*, Berlin 1876, S. 480–518, hier S. 488.

⁶ Zur jüngsten Behandlung der ›Hartmann-These‹ vgl. Brall [Anm. 1], S. 4–9 u. passim; sowie – distanzierend – Haug 2001 [Anm. 1], u. Helmut Brackert, *Zwivel*. Zur Übersetzung der Eingangsverse von Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: Mark Chinca, Joachim Heinze u. Christopher Young (Hgg.), *Blütezeit*. Fs. L. Peter Johnson, Tübingen 2000, S. 335–347. Die ältere Gotfrid-These wird kaum noch verfochten; zuletzt kritisch Eberhard Nellmann, Dichtung ein Würfelspiel? Zu ›Parzival‹ 2,13 und ›Tristan‹ 4639, in: *ZfdA* 123 (1994), S. 458–466, bes. S. 465–466; und noch überzeugt Dennis H. Green, Oral poetry and written composition (An aspect of the feud between Gottfried and Wolfram), in: ders., L. Peter Johnson, *Approaches to Wolfram von Eschenbach*, Bern [u.a.] 1978 (Mikrokosmos 5), S. 163–264; Überblick bei Bumke [Anm. 1], S. 277–279.

kern und Mystikern,⁷ oder mit »neuem Konzept« und »altem Konzept« vorweg besetzen, ist die Deutung immer derselben Gefahr ausgesetzt: irgendwann verselbständigt sich das Szenario und macht sich das Bilderspiel des Prologs zu eigen.⁸

Freilich lässt sich diese Gefahr nicht gänzlich bannen. Es geht im Prolog der erzählerischen und auch anderer Werke dieser Zeit in erster Linie darum, das Werk rhetorisch zu verorten.⁹ »Rhetorisch« will hierbei im Sinne der antiken Tradition verstanden werden, nämlich als Bestimmung der situativ angebrachten, bestehenden gesellschaftlichen Normen unterworfenen Form der Kommunikation zwischen Sprecher und Publikum. Solche Normen werden für das zeitgenössische, mittelalterliche Publikum hauptsächlich über ein Spiel mit Masken und Rollen evoziert. Wie die konventionellen Termini zur Verständigung über die inszenierte literarische Kommunikation selbst zu verstehen sind, hängt von der rhetorischen Identität des Sprechenden und einer entsprechenden Identität des Zuhörers ab. Zusammen mit einer Angabe zu Inhalt und Ziel der Kommunikation ergibt sich hieraus ein Kommunikationsraum: etwa der Kirchenraum oder der Schulraum, die Kammer oder die Bankethalle, wo jeweils pastoraler und liturgischer, didaktischer, amouröser und intimer, oder rhapsodischer und unterhaltsamer Diskurs anstünde. Der Zuhörer weiß erst von dieser Standortsbestimmung her, welche Haltung er zum Ganzen einnehmen, welcher Haltung er die Äußerungen des Sprechers zuordnen soll, gegen welche Folie sie zu sehen sind und daher genau, wo entscheidende Abweichungen oder Neuerungen zu orten sind.

Für das zeitgenössische Publikum bildeten diese Diskursräume wirkliche und lebendige Erfahrungsräume, wie sie es für uns weder qualitativ noch quantitativ noch sind.¹⁰ Darüber hinaus setzt die erfolgreiche Teilnahme an den für die Adelshöfe typischen, hoch ritualisierten Interaktionsformen eine Zuhörerschaft voraus, die für ein solches Spiel mit Rollen und Konventionen ein sehr feines Ohr besaß. Dem modernen Interpreten

⁷ In dieser Richtung Bernard Willson, Wolframs *bispiel*, in: Wolfram-Jahrbuch 1955, S. 28–51; und Walter J. Schröder, Der Prolog von Wolframs Parzival, in: ZfdA 83 (1951/52), S. 130–143.

⁸ Es entstehen dann Deutungen, die nur als Auswuchs des bestehenden Konsens gelten können. So will letzthin Thomas Rausch im Prolog und den anderen »poetologischen Passagen« die »Destruction der Fiktion« herausgelesen haben: ders., Die Destruction der Fiktion. Beobachtungen zu den poetologischen Passagen in Wolframs von Eschenbach »Parzival«, in: ZfdPh 119 (2000), S. 46–74.

⁹ Anregung für die folgenden Überlegungen verdanke ich vor allem den Veröffentlichungen und Seminaren von Michael Kurschmann (Princeton).

¹⁰ Eine breit angelegte Studie mittelalterlicher Kommunikationsräume bietet Horst Wenzel, Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995.

stellt sich folglich als erste Aufgabe, dieses Spiel mit den Konventionen zu rekonstruieren.

Nicht grundsätzlich anders verfahren die Interpreten der poetologischen Schule, an erster Stelle Walter Haugs ›Literaturtheorie im deutschen Mittelalter‹. Aber gerade an Haugs großem Versuch lässt sich bemängeln – dessen war er sich selber durchaus bewusst –, dass die anvisierte Kommunikationsform, ein selbstständiges Konzept literarischer Fiktion, noch keinen eigenen Kommunikationsraum und folglich keine rhetorisch eindeutigen Signale – das, was Haug als fehlendes »poetologisches Instrumentarium« bezeichnet – besaß.¹¹ Das setzt einen hohen Neuerungsanspruch voraus. Ob dieser auch festgestellt werden kann, erweist sich erst im Versuch; welche Überzeugungskraft Haug dabei aufbringen konnte, liegt heute auf der Hand.¹² Die methodologische Gefahr aber bleibt, dass man sich teleologisch an der modernen Erfahrung literarischer Fiktion orientiert.

Im Folgenden wird eine Deutung des Prologs versucht, die von denselben Grundsätzen ausgeht, wie sie die poetologische Schule festgeschrieben hat, dabei aber aufzeigt, dass deren Analyse der rhetorischen Kommunikationssignale schon von Anfang an unter der Last der Forschungsgeschichte einerseits und der Teleologie der Fiktionsthese andererseits eine gravierende Verkürzung erfahren hat. Mein zweites und wichtigeres Anliegen wäre es, Wolframs Konzept innerhalb eines zeitgenössischen poetologischen bzw. erkenntnistheoretischen Diskurses zu verorten. Dieses Vorhaben ist im Rahmen eines einzigen Aufsatzes nur stark verkürzt möglich; eine ausführliche Behandlung als Monographie steht kurz vor dem Abschluss.¹³

¹¹ Haug 1992 [Anm. 1], S. 104f., 127; siehe auch seine Auseinandersetzung mit den Reaktionen der Forschung, S. IX, 126f. (Literatur) sowie ders., Die neue Poetologie der vulgärsprachlichen Dichtung des 12. Jahrhunderts, in: Wolfram-Studien 16 (2000), S. 70–83; ders., Die Entdeckung der Fiktionalität, in: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 128–144. Fritz Peter Knapp spricht von einem »terminologische[n] Notstand«: [Rez.] Brigitte Burrichter, Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts, München 1996, in: GRM 48 (1998), S. 241–244, hier S. 243.

¹² Grundsätzliche Zweifel sind schon früh geäußert worden, doch die Produktivität des Ansatzes blieb mit Recht für die Forschung bestimmend, und hat andere Deutungen zum Verstummen gebracht. In seinem Forschungsüberblick sieht sich Schirot 2002 [Anm. 1] nicht genötigt, auf sie einzugehen.

¹³ Morgan Powell, *The Woman in the Mirror. Gender, Reading and the Media Revolution of the Twelfth Century* (erscheint voraussichtlich 2010 bei Palgrave Macmillan).

I.

Die Gesprächssituation bzw. der Kommunikationsraum des volkssprachlichen, höfischen Romans – und hierunter verstehe ich vorgetragene, doch schriftlich fixierte Texte, die das Gemütsleben und die Vorstellungswelt des höfischen Adelspublikums in eine literarische Erzählform umgegossen haben – musste ab 1180 im deutschsprachigen Raum erst abgesteckt werden. Diese Neuerung kann aber nicht mit ›dem Neuen‹ schlechthin gleichgesetzt werden, das bei gewissen Zuhörern der Wolframschen Erzählung in Schiroke's Szenario soviel Unmut geweckt haben soll.¹⁴ Denn wo Wolfram die Bekanntschaft mit seinen Vorgängern offenkundig voraussetzt, will es nicht einleuchten, dass ein weiterer Versuch in derselben Richtung das Publikum so sehr beunruhigt. Die große Aufgabe hingegen, auf die es ankam, ist klar: Erforderlich war eine Legitimierung über einen anerkannten Wahrheitsanspruch.¹⁵ Anders gesagt: die neue Erzählform musste so inszeniert werden, dass der angesprochene Kommunikationsraum auf den Modus zur Sinnfindung zurückschließen ließ, und zwar so, dass diesem dabei ein möglichst unanfechtbarer Wahrheitsanspruch zuwuchs.¹⁶

Man muss sich nur die Stellungnahme von Wolframs Zeitgenossen, Thomasin von Zerclaere, in Erinnerung rufen, um im Bilde zu sein, dass diese Aufgabe noch lange nicht als gelöst galt. Thomasins Bemerkungen zum ›Nutzen‹ des höfischen Romans sind Gegenstand einer eigenen Forschungsdiskussion, die hier nicht wiederholt werden soll.¹⁷ Es geht hier auch nicht um die Frage, ob Thomasin etwas von einer exegetischen Me-

¹⁴ Die Frage, wo das in der poetologischen Deutung postulierte, irritierende Neue zu orten wäre, hat sich zum Forschungsproblem zweiten Rangs entwickelt. Haug 2001 [Anm. 1] machte unlängst einen neuen Versuch hierzu, der selbst auf einen Anstoß von Helmut Brackert antwortete [Anm. 6]. Für Rausch [Anm. 8] wäre das Neue schon nicht mehr die Fiktion, sondern ihre Überwindung.

¹⁵ Hierzu Dennis H. Green, *The Beginnings of Medieval Romance. Fact and Fiction*, 1150–1220, Cambridge 2002, S. 26–34; davor Fritz Peter Knapp, *Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter*, in: DVjs 54 (1980), S. 581–635; Peter von Moos, *Poeta and historicus im Mittelalter. Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan*, in: PBB 98 (1976), S. 93–130.

¹⁶ So formulierte Haug 2000 [Anm. 11], S. 78, die noch nicht beantwortete Frage: »Wie kann eine Fiktion, die sich nicht auf einen vorgegebenen Sinn bezieht, sondern literarisch autonom im Erzählakt selbst ein Sinnmuster konstruiert, wie kann eine solche Konstruktion Anspruch auf Wahrheit erheben?«

¹⁷ Zu der Literatur bei Huber [Anm. 18], vgl. Haug 1992 [Anm. 1]; Michael Curschmann, *Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200*, in: PBB 106 (1984), S. 218–257, hier S. 238–248; Morgan Powell, *The Mirror and the Woman: Instruction for Religious Women and the Emergence of Vernacular Poetics*, Diss. masch. Princeton 1997 (Ann Arbor/MI: University Microfilms International), S. 358–399.

thode wusste, nach der die Erscheinungen der *âventiure*-Romane als allegorisch verhüllte Sinnbilder aufzufassen wären, d.h. um die so genannte ›Integumentum-Theorie‹.¹⁸ Meiner Meinung nach ist Thomasins Anliegen ein anderes, eine Intervention in einer zeitgenössischen erkenntnistheoretischen Diskussion, die bisher ausgeblendet wurde. Diese Intervention ist wiederum für das Verständnis von Wolframs ›Parzival‹-Anfang von nicht geringem Wert.

Ganz dem Brauch gemäß legt Thomasin im Prolog seines großen, 1215/16 geschriebenen Tugendlehrwerks alles rhetorisch fest. Der Sprecher nimmt die Pose eines ›Gastes‹ an; so betitelt er gleichsam sein in die Fremde versandtes *buoch* und sich selbst: Lehrer und Lehrwerk sind als Einheit zu sehen.¹⁹ Die Gastrolle entspricht einmal dem ›Auftreten‹ des Gelehrten aus der Romania in *tiusche[m] lant* (V. 87), bedingt aber auch gleichzeitig Sprache, Medium und Inhalt. Der ›Gast‹ bemüht sich sehr um passende ›Kleidung‹: *der zühte lère gewant* ›soll einer Farbe sein mit ihrer Botschaft‹ (V. 37f.). Das bedeutet nicht allein, dass er anstatt im eigenen *welsch* in *tiusch[er] zunge* schreibt.²⁰ Es bedeutet auch, dass er sich, nicht weniger als Wolfram es tut, als vortragenden Dichter inszeniert.²¹ Denn der Platz, den er sich erhofft, der Kommunikationsraum, den er absteckt, ist der der aus dem Französischen adaptierenden Dichter der neuen höfischen Literatur.²² Diesen Raum spricht er an, wenn er die Rollen der ›guten‹ und ›schlechten‹ Zuhörer mit Hilfe von Vorbildern aus der Erzähwelt der Artusdichtung bestimmt:

*ich heiz Thomasin von Zerclaere:
boeser liute spot ist mir unmaere.
hân ich Gâweins hulde wol,
von reht mîn Key spotten sol.*

¹⁸ Zuletzt Christoph Huber, Zur mittelalterlichen Roman-Hermeneutik: Noch einmal Thomasin von Zerclaere und das Integumentum, in: Volker Honemann [u. a.] (Hgg.), German Narrative Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries. Fs. Roy Wisbey, Tübingen 1994, S. 27–38, mit knappem Überblick über die vorausgehende Diskussion S. 27f.

¹⁹ Der wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria, hg. v. Heinrich Rückert, Quedlinburg, Leipzig 1852, Neudr. Berlin 1965, vgl. V. 67–76, 87–99, 127–131.

²⁰ Dieser Tatsache und der Unsicherheit des Sprechers über die ›Hoffähigkeit‹ seines Deutsch widmet Thomasin gut ein Viertel seines Prologs (V. 33–74).

²¹ Zu diesem Punkt Curschmann [Anm. 17], S. 240–243; Powell [Anm. 17], S. 361–363.

²² Das muss man nicht zwischen den Zeilen herauslesen. Nachdem er *tiusche lant* um dessen wohlwollende Gastfreundschaft gebeten hat, fährt Thomasin fort: *du hâst dicke gern vernomen / daz von der weltsche ist genomen, / daz hânt bediutet tiusche liute. / dâ von solt du vernemen hiute, / ob dir ein weltscher man / lîht ouch des gesagen kan / tiuschen daz dir müge gevallen* (V. 93–99). Siehe auch Haug 1992 [Anm. 1], S. 239; Curschmann [Anm. 17], S. 238–248.

*swer wol gevellt der vrumen schar;
der missevellt den boesen gar.* (V. 75–80)

Das heißt: Thomasin stellt seinen ›Gast‹ unmittelbar dem höfischen Roman gegenüber als Lehrdichtung, die im selben Medium (deutscher Vortragsdichtung) um dasselbe Publikum wirbt. Damit lässt der *pfaffe* aus der Romania vor allem erkennen, dass er sich als Eindringling in einen fremden Kommunikationsraum versteht. An dieser Rollenbestimmung liegt es dann auch, dass er sich in der Passage, die inzwischen ein *locus classicus* der frühen deutschen Literatur geworden ist, mit der *aventure*-Erzählung auseinandersetzen muss. Zur Pose wird also eine Haltung wohlwollender Herablassung gehören; als ›Gast‹ kann er die Hausdichter (als *húsvrouwe* wird im Prolog das Publikum angesprochen, V. 89, 127) kaum offen verwerfen. Er tut es nichtsdestominder. Das geschieht, indem er den höfischen Roman einer Betrachtung nach den geltenden Rezepten moralisch legitimierter Lektüre unterzieht, und den Diskurs so manipuliert, dass am Ende allein seine Dichtung, die der *wârheit*, wirklich Aufmerksamkeit verdient.²³

Diese Rezepte, und deren zitiert Thomasin zwei, sind wohlbekannt. Im ersten Fall müssten die Romane *bilde geben*, Vorbilder oder *exempla* rechter Lebensführung enthalten. So zitiert Thomasin den Katalog ihrer Helden in scheinbar begeisterter Nachahmung der Romanerzähler: *wartâ, wartâ, wie si drungen, / die rîter von der tavelrunden, / einr vûrn ander ze vrûmkeit*. Jedoch stellen die zuletzt aufgeführten Beispiele dieses Lob auf den Kopf (V. 1051–1055): Segramor gilt im ›Parzival‹ – von seinen Kenntnissen der entsprechenden Szene des Wolframschen Romans wird Thomasin sogleich Zeugnis abgeben (V. 1072–1074) – als dreister Draufgänger, der schmachvoll im Schnee landet; es ist Kalogrenants Erzählung eigener Schmach, die als anfänglicher Missstand den Iwein-Roman in Gang setzt, und der gewiefte Ehebrecher Tristan ist aus der Warte eines geistlichen Tugendlehrers wohl auch kaum als Vorbild der *vrûmkeit* ernst zu nehmen.²⁴ Daran wird es dann liegen, dass Thomasin zu Ende des Katalogs sein ›trauriges‹ Fazit ziehen muss: Key sei auf jeden Fall nicht tot: seinesgleichen lebten derzeit so viele, dass Thomasin nicht weiß, ›wie‹ ihm ›der Kopf steht‹ (V. 1064). Dagegen seien solche, die Parzival nachahmen, nirgends aufzufinden. Des Lehrmeisters daraufhin anhebende Klage (*ouwê*,

²³ Angekündigt in V. 1026–1028.

²⁴ So auch Haug 1992 [Anm. 1], S. 234: »Die drei Figuren, die den Schluß bilden: Tristan, Segramor und Kalogrenant, machen besonders deutlich, in welchem Maße Thomasin alles ausblendet, was der höfische Roman an Problematik bot. Für alle drei Gestalten gilt, daß sie nur sehr bedingt als beispielhaft angesehen werden können.« Vgl. Klaus Düwel, Lesestoff für junge Adlige, in: Fabula 32 (1991), S. 67–93, hier S. 72.

wâ bistu Parzivâl?, V. 1075) ist im Grunde halbversteckter Hohn: so wenig ›Nützlichkeit‹ ist eben dem höfischen Roman zuzurechnen, denn eine Literatur, die nicht als moralischer Spiegel taugt, die nicht nachvollziehbare Vorbilder bietet, ist gänzlich untauglich.²⁵ Dieses Gesetz hatte er als Leitsatz seines Unterfangens ganz zu Anfang festgelegt:

*Swer gerne list guotiu maere,
ob er dan selbe guot waere,
sô waere gestatet sîn lesen wol.
ein ieglich man sich vlîzen sol
daz er ervüll mit guoter tât
swaz er guots gelesen hât.
swer guotiu maer hoert ode list,
ob er danne unguot ist,
wizzet daz sîn übel und sîn nît
verkêrt daz guot zaller zît. (V. 1–10)*

Im Prolog gilt es, das Publikum auf die eigene Verantwortung, *bilde zu nemen*, hinzuweisen. Dass Thomasins Dichtung, und somit alle Dichtung, die ›nützlich‹ sein will, hierzu den entsprechenden Spiegel hinhalten muss – d. h. *bilde geben* – ist selbstverständlich, wie Thomasin im Verlauf des Textes immer wieder betont.²⁶

Das zweite Rezept dichterischer *wârheit* wird nicht eigens aufgeführt, sondern folgt aus Thomasins weiteren Bemerkungen zur ›Bildtauglichkeit‹ der *âventiure*, wie er den höfischen Roman publikumsgemäß bezeichnet. Es geht hier um einen zweiten Aspekt desselben Anspruchs. Diesmal behauptet Thomasin, wieder hinter kaum versteckter Ironie, er mache ›keinem, der *âventiure* dichtet, einen Vorwurf‹, denn immerhin böten diese bei kindlichen Gemütern einen gewissen Vorteil (*wan si bereitent kindes muot*, V. 1090). Darauf heißt es unmittelbar: ›Nun, wer nicht anders kann, der möge auch davon *bilde nemen*.‹ Wer sich nicht für ein Kind hält, wird ohnehin wissen, sich an Besseres zu halten, nämlich an das, was Thomasin selbst bietet: *der zuht lère / und sinne unde wârheit* (V. 1116f.). Dann folgt die eigentlich verdammende Kritik, wieder einmal mit Honig bestrichen:

*die âventiure sint gekleit
dicke mit lüge harte schöne:
diu lüge ist ir gezierde krône.
ich schilt die âventiure niht,*

²⁵ Vgl. Düwel [Anm. 24], S. 72.

²⁶ Ein paar Beispiele: V. 619f. geht es um die allgemeine Pflicht, ›Spiegel zu sein‹ für die zu Erziehenden; V. 773–778 geht Thomasin mit der Trojasage ins Gericht, *wan bæse bilde verkêrent sêre / quote zuht und quote lère*; später wird er in einer geschickten Umkehrung seines Großmuts gegenüber der *âventiure* Artus zur Hölle verdammen.

*swie uns ze liegen geschiht
von der âventiure rât,
wan si bezeichnenunge hât
der zuht unde der wârheit:
daz wâr man mit lûge kleit.* (V. 1118–1126)

Diese Zeilen sind, glaube ich, von der Forschung zu bereitwillig als mögliche ›Apologie‹ des höfischen Romans in Anspruch genommen worden.²⁷ Dabei ist die Annahme, dass Thomasins Erwähnung der *bezeichnenunge* etwa auf eine verhüllte Sinnstruktur zurückbezogen werden könnte, inzwischen zurückgewiesen.²⁸ Das hat aber Konsequenzen für unser Verständnis der Passage. Diese verkleidete Wahrheit fällt mit dem schon zuvor aufgeführten Anspruch auf Vorbildhaftigkeit in eins; es entsteht keine »Rechtfertigung des höfischen Romans«²⁹ über einen Brückenschlag zur Exegese, sondern es wird ihm zweifach der Anspruch auf die Vermittlung moralischer Lehre abgesprochen.³⁰ Denn das, was Thomasin in Wirklichkeit von lügenhaften Erzählungen hält, macht er an späterer Stelle unmissverständlich klar: Artus schmore vermutlich selbst im Fegefeuer, und der dichterische Lobpreis helfe ihm dort nicht, im Gegenteil: *unser lop mêrt sîne sunde, / wan er uns materge gît / grôzer lûge zaller zît* (V. 3542–3544). Das ist ein deutliches Echo auf die frühere Passage, hinter deren nur scheinbar beiseite geschobenem Vorwurf, *swie uns ze liegen geschiht / von der âventiure rât*, sich die eigentliche Haltung Thomasins verbirgt.

Dass diese Zeilen kein taugliches, zeitgenössisches Deutungsgerüst für den höfischen Roman hergeben können, bedingt also schon Thomasins rhetorische Inszenierung. Was uns aber vorwiegend interessiert, ist die selbstverständliche Verschränkung: Vorbildlichkeit und/oder ausdeutbare Zeichenhaftigkeit bedeutet Wahrheit in der Dichtung. Nachdem Thomasin großzügig der neuen Dichtung einen Anteil an beiden geltenden Wahrheitsansprüchen eingeräumt hat, dann jedoch diesen mit derselben Geste für so gut wie nichtig erklären kann, ist seine Aufgabe erfüllt. Die *âven-*

²⁷ Schon bei Erich Köhler, Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans, in: ders., Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters, Berlin 1962 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 15), S. 213–223; vgl. Knapp [Anm. 15], S. 610f.

²⁸ Vgl. Hennig Brinkmann, Verhüllung (›integumentum‹) als literarische Darstellungsform im Mittelalter, in: Albert Zimmermann (Hg.), Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild, Berlin 1971 (Miscellanea Mediaevalia 8), S. 314–339; dazu Knapp [Anm. 15], S. 611, 623f.

²⁹ Knapp [Anm. 15], S. 581; Haug [Anm. 1], S. 232.

³⁰ Es wurde meist bisher übersehen, dass Thomasin erst über die Verschränkung von Exemplum und *bezeichnenunge*, Vor-Bildlichkeit und Bildhaftigkeit darauf kommt, von der *âventiure* als einem neben Schrift und Bild gestellten Medium zu sprechen.

tiure-Dichtung ist aus ihrem eigenen *hûs* verdrängt, an ihrer Stelle fährt nun unangefochten der gastierende Tugendlehrer fort.³¹

Das heißt aber, dass Thomasin für eine Dichtungsauffassung steht, die es im Kommunikationsraum des neuen Romans zu widerlegen gilt. Ohne Wahrheit gäbe es demnach keine dichterische Legitimität, und ohne exemplarisch deutbare Handlung keinen Anspruch auf erzählerische Wahrheit.³² Wolfram und seinem Publikum muss es in erster Linie auf diese Herausforderung angekommen sein. Die Stelle, an der Wolfram die entscheidenden Signale setzt, ist unübersehbar; die Forschung hat sie mit einem eigenen Namen versehen. Ich sehe – zusammen mit der neueren Forschung – in 114,5–116,4 eher eine »literarische Standortbestimmung« als eine »Selbstverteidigung«, so dass man mit Curschmann von einem »zweiten Prolog« sprechen kann.³³ Denn erst hier wird Klartext gesprochen und klar Position bezogen. Diese Position ist der radikale Gegenpol zur Sprecherpose Thomasins. Thomasin hatte trotz betonten Außenseitertums alles zu Anfang festgelegt. Anders Wolfram: »Ich, Wolfram von Eschenbach« bekennt sich zu seiner Identität erst nach ca. 3400 Versen. Er erzählt dann endlich auch einiges von »sich selbst«, nennt »seinen« ritterlichen Stand, stellt sich sowohl literarisch als auch scheinbar biographisch zwischen zwei Frauenfiguren, und reiht sich unmissverständlich unter die ungelehrten Anhänger des Laienstandes ein. Vor allem: das, was er vorbringt, darf keineswegs, unter Drohung des Abbruchs der ganzen Vorstellung, als *buoch* gelten.

Die verschiedenen Deutungen dieser Verse, auch nur des Schlüsselbegriffes *buoch*, sind Legion.³⁴ Nichtsdestoweniger: mit ihnen sind eindeutig

³¹ Ähnlich auch Curschmann [Anm. 17], S. 247f.

³² So auch Haug: »Das Revolutionierende der neuen Fiktionalität im 12. Jahrhundert besteht darin, dass sie mit dieser Tradition bricht. Sie sieht ab von jedem vorgegebenen sinnvermittelnden Muster, um ihr eigenes Muster im fiktionalen Prozess, im Akt des Erzählens, erst zu entwerfen. Der Sinn liegt damit ganz in der Fiktion selbst, er wird also nicht im Bezug auf eine präexistente Wahrheit außerhalb von ihr anvisiert«, Haug 2000 [Anm. 11], S. 74f.

³³ Michael Curschmann, Der Erzähler auf dem Weg zur Literatur, in: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 11–32, hier S. 25; so auch schon Heiko Hartmann, Gahmuret und Herzeloyde. Kommentar zum zweiten Buch des »Parzival« (280,1–312,1), Herne 1999, S. 365.

³⁴ Zusammenfassung bei Hannes Kästner u. Bernd Schiroke, *Ine kan decheinen buochstap. Dâ nement genuoge ir urhap*. Wolfram von Eschenbach und »die Bücher«, in: Martin Ehrenfeuchter u. Thomas Ehlen (Hgg.), *Als das wissend die meister wol*. Beiträge zur Darstellung und Vermittlung von Wissen in Fachliteratur und Dichtung des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Fs. Walter Blank, Frankfurt/M. [u. a.] 2000, S. 61–152, hier S. 63–84. Vgl. seither Joachim Bumke, Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im »Parzival« Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (Hermaea N. F. 94), S. 131–133, 140–142; Green [Anm. 15], S. 71f.; Curschmann [Anm. 33], S. 25.

für Wolfram die notwendigen Voraussetzungen des *niuwen* des *maere*, der noch nicht begonnenen Geschichte Parzivals, erfüllt. Die Szene ist gesetzt, allen sind die richtigen Plätze und Rollen zugewiesen worden, Sprecher, Publikum, Medium und Inhalt sind definiert. Die Basis für die fortlaufende Kommunikation bildet ein Gesprächsraum, in dem ein Laie zu Laien, insbesondere für und über Frauen spricht.³⁵ Werden dabei ›die Bücher‹ mitsamt ihrer ›Lenkung‹, ihrer ›Hilfe oder Unterstützung‹, verbannt, so ist klar, welche Deutung dieser rivalisierenden Vermittlungsform sich dem Publikum aufdrängt: gemeint ist die gelehrte Schriftkultur eines Thomasin. *Diu buoch* mit ihrer *stiure* bezeichnen die Gelehrtenkultur mit ihren exegetischen Rezepten zur Sinnfindung.³⁶ Der *pfaffe* ist das Gegenbild des ›illiteraten‹ Laien, des *rîters*, seine Bücher sind sein festes Attribut, sein Erkenntnisinstrument gegenüber der Sinneserfahrung, dem *sehen unde hoeren* des Laien.³⁷ Wolfram pocht eben deshalb so stark auf sein literarisch inszeniertes Standesrecht (*swelhiu mîn reht wil schouwen*, 115,8): der hier geltende Dichtungsanspruch bezieht die ihm unentbehrlichen Topoi, die Kommunikationssignale, aus der ständischen Gegenüberstellung.³⁸

Wir haben es hier durchaus mit ›Klischees‹ und ›Gemeinplätzen‹ zu tun, aber im Sinne ihrer eigentlichen rhetorischen Funktion: sie schaffen den ›gemeinsamen Platz‹, evozieren Kontext und Konstellation der Begriffe innerhalb des Sozialgefüges.³⁹ In dem abgesteckten Kommunikationsraum stehen sich die Erkenntnismittel des *pfaffen* und die Lebensform des Laien gewissermaßen rivalisierend gegenüber.

Einer der geläufigsten dieser erkenntnistheoretischen Gemeinplätze nimmt in Thomasins Betrachtung der *âventiure*-Dichtung bemerkenswert

³⁵ Den Verdacht, es könnte der Minnesang damit gemeint sein, erledigt Wolfram bekanntlich vorweg selbst; vgl. Michael Curschmann, Das Abenteuer des Erzählens, in: DVjs 45 (1971), S. 627–667, hier S. 648–662; Hugo Kuhn, Wolframs Frauenlob, in: ZfdA 106 (1977), S. 200–210.

³⁶ Auf die These einer in der Ablehnung der Bücher versteckten Polemik gegen Hartmann von Aue kann ich hier nur indirekt eingehen (s. Anm. 38 u. unten S. 85f.).

³⁷ Thomasin ruft die ständische Gegenüberstellung immer wieder auf die Bühne, z.B. V. 9194–9238, 8655–8694, 12711–12755.

³⁸ Die starke Betonung des ›Standesrechts‹ als literarische Legitimierung sollte schon gegen die These einer Hartmann-Polemik Bedenken genug aufwerfen: Wolfram verwirft die Bücher nicht, als ob sie schon zur festen Ausrüstung eines Rittererzählers gehörten, sondern er hält das Ritterdasein der Buchgelehrsamkeit entgegen.

³⁹ Mary Carruthers macht auf die notwendige gemeinschaft- und sinnstiftende Rolle solcher »commonplaces« für den mittelalterlichen Kommunikationsraum wiederholt aufmerksam: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; dies., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 1998.

viel Platz ein, und dies scheinbar ebenso unmotiviert (seine Beweisführung war eigentlich abgeschlossen) wie ohne logische Kohärenz: Zur Verdeutlichung seines Gegensatzes zwischen wahrer und lügenhafter Dichtung bemüht Thomasin einen ausführlichen Vergleich, der vom gregorianischen Topos des Bildes (jetzt wirklich *pictura*) als dem Buch oder der Schrift der Illitteraten ausgeht. Plötzlich werden bei Thomasin die Maler mit den Lügendichtern (V. 1093–1096), dann *aventure*-Lesen mit Bildbetrachtung gleichgesetzt (V. 1107–1112)! Zwischen die zwei Vergleiche wird der eigentliche Inhalt des Topos eingeschoben: *der pfaffe sehe die schrift an, / sô sol der ungelêrte man / diu bilde sehen, sît im niht / diu schrift zerkennen geschîht* (V. 1103–1106).⁴⁰

Damit sind wir vom Gedanken einer verantwortungsbewussten Wahrheitsvermittlung (Lehre und Lügendichtung) auf den einer alternativen Rezeptionsform übergesprungen. Dabei hat sich das Medium verwandelt, denn es tut nichts zur Sache, dass für beide, das Exempel und das gemalte Bild, dasselbe Wort einsteht: die Unfähigkeit des Laien, bzw. Illitteraten, selbst in den Vorbildern der Schrift zu lesen, rechtfertigt allenfalls Thomasins Position als Lehrvermittler; sie kann nach den vorangehenden Überlegungen unmöglich eine Rechtfertigung des höfischen Romans als Bildbetrachtung bedeuten. Was Thomasin hier unternimmt, ist denn auch eher eine Antwort auf die unausgesprochene Möglichkeit, mittels des Diktums Gregors d. Gr. eine dem Illitteraten eigene, alternative Wahrnehmung zuzugestehen: Unmittelbar anschließend setzt er diese Anschaulichkeit mit *der lüge kleit* gleich (V. 1113–1126).

Der Vorgriff gilt einer Gleichsetzung der erzählerischen mit der bildimmanenten Wahrheitsvermittlung – einer Wahrheitsvermittlung, die das Subjekt direkt und affektiv ›anzusprechen‹ vermag.⁴¹ Auf eine als analog

⁴⁰ Zum Diktum Gregors des Großen vgl. Jean-Claude Schmitt, *Écriture et image*, in: ders. (Hg.), *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge*, Paris 2002, S. 97–133; zum zeitgenössischen Kontext von Gregors Aussagen vgl. Celia M. Chazelle, *Pictures, books, and the illiterate*. Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles, in: *Word & Image* 6 (1990), S. 138–153; zu seinem Verhältnis zur volkssprachigen Dichtung um 1200 siehe Michael Curschmann, *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: Hagen Keller [u. a.] (Hgg.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter*, München 1992 (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), S. 211–229.

⁴¹ Zur Bedeutung des Gedankens für die Poetik des Romans vgl. den Prolog zu Richards von Fournival ›*Li bestiaires d'amours*‹ (ca. 1250). Zur Rechtfertigung der Bebilderung seines Werkes bemerkt Richard, dass *quant on voit peinte une estoire, [...] on voit les fais [...] ausi com s'il fussent present. Et [...] quant on ot .i. romans lire, on entent les aventures, ausi com on les veist en present*. Die zwei Vermittler von Präsenz, Bild und gesprochen Text, sind daher die sichersten Wege sich im Gedächtnis des Rezipienten einzuprägen. (Li bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival e li response du bestia-

zu konzipierende Möglichkeit der unvermittelten Wahrnehmung gerade der höchsten Wahrheit zielt dagegen letztlich Wolframs gesamte Exposition. Diese Möglichkeit bedeutet zumindest potenziell die Ausblendung des *pfaffen* als des Laien unentbehrlichen Lehrmeisters.

Von einer solchen Möglichkeit will Thomasin nichts wissen. Der Einschub, der mit den Malern als schriftunkundigen Lehrern anhebt und sich dann zu einem Medienvergleich ausweitete, ist in den Gang der Gesamtargumentation so eingeflochten, dass alles in dieselbe Sackgasse münden muss: ob als Bild oder Vorbild, jede Alternative zu *der zuht lêre* bleibt der Lüge verhaftet, und das als ontologische Folge ihrer Anschaulichkeit. Eine Rechtfertigung können und dürfen solche Alternativen allein aus einem sekundären und verstellenden Verhältnis zur Wahrheit beziehen, das ohnehin der Erläuterung, der Deutung durch den *pfaffen* bedarf. Wolfram geht es um denselben Gegensatz zweier Erkenntnisformen mit anderem Ausgang.

So groß das Vorhaben im ›Parzival‹, so umständlich scheint auch seine Vorbereitung gewesen zu sein. Wolfram kann seinen eigentlichen ›Prolog‹ erst nach dem Ablauf eines – an der Länge mancher Vorgänger gemessen – halben Romans vortragen bzw. vollenden. Zum vollen Verständnis wird es also nötig sein, sich erst den Eingang vorzunehmen und dann die Zwischenstrecke hinter sich zu bringen, oder zumindest zu begreifen, warum sie als Proömium dem Projekt füglich und förderlich ist. ›Ich, Wolfram‹ hat sich erst getraut, seine Sprecherpose klar einzunehmen, als dieses Vorspiel beendet war.

II.

Die *tumben* und die *wîsen*: das sind die Rollen, die der Prolog im ersten Anlauf seinen Zuhörern zur Orientierung anbietet. Bisher hat die Forschung sich so sehr mit den Verständnisproblemen der ersten 14 Verse beschäftigt, dass sie beinahe ausnahmslos angenommen hat, Wolfram mache mit dem Hinweis auf unverständige Hörer das Verständnis dieser Verse zur Vorbedingung einer sinnvollen Teilnahme an der Dichtung. Die einzige tragbare Lösung, so will ich behaupten, ist die umgekehrte: Auf die Zuhörerkategorien kommt es an. Von der Opposition zwischen ›Unwissenden‹ und ›Gescheiten‹ hängt alles ab; sowohl Gewicht als auch Glaubwürdigkeit der scheinbar willkürlich verschachtelten Argumentation der ersten 14 Verse sind erst durch dieses Signal zu bestimmen.

ire, hg. v. Cesare Segre, Mailand 1957, S. 5f.) Siehe auch Powell [Anm. 17], S. 343–57, bes. S. 348f.

Anvisiertes Publikum und Gestalt eines möglichen Kommunikationsraums werden mit dem ersten Einsatz der direkten Rede genannt: *diz vliegende bîspel / ist tumben liuten gar ze snel* (1,15f.). Worum es hier geht, veranschaulicht erst einmal ein *bîspel*. Der Tradition dieser Redefigur gemäß wird das Zielpublikum als *tumbe[] liute[]* bestimmt. In der schriftlich erhaltenen Tradition der *bîspel*-Dichtung, die um Wolframs Zeit erst richtig einsetzt, würden diese zwei Verse alles andere als stützig machen; im Gegenteil, sie sind genau an ihrem Platz und sagen genau – oder beinahe genau – das, was die Konvention verlangt.⁴² Die ersten 14 Verse fassen den Inhalt einer Heilslehre in ein Naturbild, ein Tierbeispiel, in das Bild der Elster. Die Lehre wird noch ausgebaut bis zum entscheidenden Punkt, an dem der Sprecher die Sache in die Hand nimmt; das ist das Signal zum Einsatz der Auslegung, der Anwendung des *bîspel[s]* auf die Situation der Zuhörer. Ähnliche Wendungen am selben Platz sind aus wenig späterer Zeit, um 1230, erhalten, etwa wenn Bruder Wernher mit den Worten *daz sult ir vür ein bîspel ouch emphân*⁴³ oder *ditz bîspel lege ich mir und tumben liuten vür*⁴⁴ zur Deutung übergeht, oder Reinmar von Zweter erklärt: *Diz bîspel tumben man al hie betiutet*.⁴⁵

In der bisherigen Forschung zu Wolframs Prolog hat allein Helmut Brall gewusst, dieser Wendung ihr volles, kommunikationsgestaltendes Gewicht zu geben: »Der Begriff *bîspel* entstammt bekanntlich geistlichen Traditionen der Sinnerschließung und bezieht seinen Wahrheitsanspruch aus der Erkenntnis der tropologischen Bezüge der Gegenstände, die wiederum Aufschluss über das rechte Verhalten und moralische Lehren vermitteln.«⁴⁶ *Bîspel* verspricht Lehrgehalt nach einer bestimmten Methode; Helmut de Boor legt den Begriff fest als »jedwede Anwendungsmöglichkeit der *significatio*« auf eine vorhandene Erscheinung.⁴⁷ Volkssprachige Ter-

⁴² Siehe jetzt Shao-Ji Yao, Der Exempelgebrauch in der Sangspruchdichtung vom späten 12. Jahrhundert bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts, Würzburg 2006 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 32), S. 181.

⁴³ Nach der Textfassung von Peter Kern, Bruder Wernhers *bîspel*-Spruch von dem Affen und der Schildkröte, in: ZfdPh 109 (1990), S. 55–68, hier S. 56. Dieser und weitere Belege auch bei Yao [Anm. 42], S. 181.

⁴⁴ Anton Schönbach, Beiträge zur Erklärung altdeutscher Dichtwerke, 3. Stück: Die Sprüche des Bruder Wernher, Teil 1, in: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 148,7 (1904), S. 64, V. 9.

⁴⁵ Die Gedichte Reinmars von Zweter, hg. v. Gustav Roethe, Leipzig 1887, S. 511, V. 7.

⁴⁶ Brall [Anm. 1], S. 20.

⁴⁷ Helmut de Boor, Über Fabel und *Bîspel*, München 1966 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 1966, Heft 1) S. 33. De Boor bespricht kurz Wolframs *bîspel* auf S. 12: »Es wird offenbar: das Wesentliche am *bîspel* ist die Ausdeutbarkeit und die Ausdeutung. Sie setzt Scharfsinn voraus, um die richtigen Bezugspunkte zu finden.« Die Verse 1,16f. umschreibt er daraufhin so: die *tumben* »können es in seiner Bezüglichkeit nicht durchschauen.«

mini für *significatio* waren *bezeichnenunge* und *betiutunge*.⁴⁸ Damit wären wir schon am Ziel: ein Lehrer unterrichtet hier mittels bildhafter Allegorese ein lehrbedürftiges Publikum über die grundsätzlichen Möglichkeiten des Seelenheils. Eine rhetorische Standortbestimmung, wohlgermerkt, die der endgültigen am Ende des zweiten Buchs diametral entgegengesetzt ist.

So würden die Dinge stehen, wenn alles stimmig wäre. Hier ist aber nichts stimmig. Das ist schon der vordergründige Sinn der Publikumsanrede in 1,15–17 überhaupt: gelehrt wird hier viel – die Ansprüche sind mit Heil und Verdammnis aufs äußerste gespannt – gelernt wird aber nichts. Der Grund dafür liegt auf der Hand: die Rede ist ein sophistisch verschachteltes Labyrinth; so klar es auch scheinen mag, worauf sie insgesamt hinaus will, so unklar sind die Bezüge und Korrespondenzen, die dahin führen sollen.⁴⁹ Denn während das Publikumsattribut *tump* den Konventionen der signalisierten Kommunikation entspricht, verhält es sich anders, wenn man auch dem Erkenntnismedium, dem *bîspel*, Attribut zuschreibt. Dieses Beispiel flitzt herum, als hätte die Form der Vermittlung (doch nicht der Inhalt: ein jeder Vogel hat schon Flügel!) selbst Flügel aufgesetzt, die Flügel eines schwatzhaften Moglers, als welcher die Elster gut bekannt war. Gleich einem verschreckten Hasen irrt es herum, hat kaum mehr Bestand als die flüchtigen Erscheinungen in einem Spiegel, oder die Visionen von einem, der nicht einmal selbst sehen kann:⁵⁰

*wand ez kan vor in wenken
rehte alsam ein schellec hase.
zin anderhalb ame glase
gelîchet, und des blinden troum. (1,18–21)⁵¹*

So etwas taugt wahrlich nicht zur Belehrung von einfachen Menschen: *diz vliegende bîspel / ist tumben liuten gar ze snel, / sine mugens niht erdenken [...]*.

Diese Lösung ist verblüffend einfach, wie sie es auch sein muss, denn Wolframs Sache wäre mit gewollter ›Verdunkelung‹ der Kommunikationssituation nicht geholfen. Bei Thomasin wird das *bîspel* neben das ›Befragen der alten Bücher‹ gestellt als gleichberechtigte Quelle der Morallehre,

⁴⁸ Yao [Anm. 42], S. 13, nach de Boor [Anm. 47], S. 16–19.

⁴⁹ Die Überlegung, dass die ersten 14 Zeilen des Prologs sich keiner befriedigenden Ausdeutung unterziehen lassen, und dass dies Wolframs Intention entspreche, ist in der Forschung hin und wieder erörtert worden, findet aber in den letzten Jahren zunehmend Anhänger. Zuletzt nachdrücklich Haug 2001 [Anm. 1], S. 218, 219; davor noch ausführlicher und pointierter Brall [Anm. 1], S. 23, der gar von »Wolframs Anti-Allegorese des *bîspels*« spricht.

⁵⁰ Auf diese Bilder wird später noch zurückzukommen sein.

⁵¹ Zum Verzicht auf Lachmanns Konjekturen *geleîchet* weiter unten mehr (S. 66 und Anm. 61).

des *bilde nemen*;⁵² das heißt: dem *bîspel* entspricht bei ihm das exegetische Enthüllen der ›verkleideten‹ Wahrheit. Zum Auftakt des ›Parzival-Prologs

»werden Elemente jener Konzepte herangezogen, die die Tradition für die Begründung und Darstellung von Sinnfindung und Sinnstiftung anzubieten hatte [in unserem Fall: *bîspel*, *speculum*, *visio*, M. P.]. [...] Indem man die exegetischen Begriffe oder Bilder übersteigt, wird ein literaturtheoretisch neuer Standpunkt bezogen [...]«.

Mit diesen Worten beschreibt Haug Wolframs Gebrauch von *bîspel* – doch allein in Bezug auf das Bogengleichnis, die zweite Verwendung des Erkenntnismittels.⁵³ Aber auch im Eingang, oder erst recht dort, muss die Kritik auf das Medium und die Methode zielen. Durch Heraufbeschwören und Verbalhornung einer bekannten Form der schulmäßigen Sinnfindung wird erstmal die Notwendigkeit einer neuen Form gesetzt, und damit die Szene für ihre Konstruktion.⁵⁴ Die Verse 1,15f. enthalten nicht den geringsten Vorwurf an die Adresse des – eben erst genannten und damit ins Bild gerufenen – Publikums, schon gar keine Spur von einer »Polemik gegen die *tumben*«⁵⁵. Woher auch? Sollte Wolfram eine Zuhörerschaft voraussetzen wollen, deren Verstand den der ganzen Geschichte der Germanistik übertreffen würde?

III.

Vor 100 Jahren veröffentlichte Gustav Ehrismann einen Aufsatz zu ›Wolframs Ethik‹, in dem er, angelehnt an Gotthold Bötticher, ausführlich argu-

⁵² Thomasin lädt sein Publikum dazu ein, mit ihm *diu alten buoch* durchzublättern (*umbe kêrn*); dort erfahre man genügend, wie übel es mit den Übermütigen ausgehe (V. 10675–10680). Dasselbe könne man aber auch ›tâglich sehen‹, und um dieser Veranschaulichung willen geht er unmittelbar in das Erzählen eines *bîspels* über (V. 10899–10905).

⁵³ Haug 1992 [Anm. 1], S. 172f. Vgl. auch Haug 2000 [Anm. 11], S. 73f.: »Das Exempel wird in seinem Spiel zwischen historischer Wahrheit und freier Erfindung zu einem Allerweltsmittel der Argumentation, das sich schließlich durch seine Manipulierbarkeit selbst diskreditiert. Gerade im 12. Jahrhundert ist [...] das zutiefst Fragwürdige dieses Verfahrens und Argumentierens virulent geworden«. Haug folgt hierin Peter von Moos, *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die ›historiae‹ im ›Policraticus‹* Johanns von Salisbury, Hildesheim 1988.

⁵⁴ Brall [Anm. 1] sprach in diesem Zusammenhang von einer »Polemik gegen die Schulweisheit«, in der »theologische Deutungstraditionen [...] womöglich gar in ihrer eigentümlichen Weise bildhaften Sprechens im Elsternvergleich travestiert« werden (S. 23, 17).

⁵⁵ Eberhard Nellmann, Kommentar, in: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Nach der Ausg. Karl Lachmanns revidiert u. kommentiert v. Eberhard Nellmann, Frankfurt/M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8), Bd. 2, S. 447; ebenso wörtlich schon Schröder [Anm. 7], S. 181.

mentierte, dass die in Wolframs Prolog evozierten Rezipientengruppen, die *tumben* und die *wisen*, schlicht dem ethischen Gegensatz *boese* und *guot*, oder *valsch* und *triuwe* entsprachen.⁵⁶ Diese Auffassung hat Schule gemacht, und zwar so gründlich, dass sie bis heute nirgendwo ernstlich in Frage gestellt wurde.⁵⁷ Die Frage, »Was meint Wolfram mit der Formulierung *tumbe liute* in diesem Zusammenhang?«⁵⁸ ist zwar gelegentlich wieder aufgeworfen worden, aber immer schlug die Antwort in dieselbe alte Kerbe: das sind, wenn milde geurteilt wurde, »die nicht zum Nachdenken bereiten Hörer«⁵⁹. Weniger milde haben die verschiedenen Interpreten der poetologischen Schule das »oberflächliche Verständnis« der *tumben* und ihr »ethisch-moralisches Defizit« genannt als Gegenbild für ein richtiges Verstehen von Wolframs »literaturtheoretischem Konzept«⁶⁰.

Hier begann die Deutung sich gegenüber den Bildern zu verselbständigen. Um die Auffassung zu festigen, die *tumben* seien diejenigen, die an flüchtigen Scheinbildern Gefallen fänden (abgeleitet von *kurze fröude*, 1,25), wie vom Spiegel oder Blindentraum vermittelt, wurde eine neue Lesart des Textes eingeführt bzw. eine überholte alte endlich verworfen. Schiroke machte Lachmanns sicher unnötige Konjekturen, *gelechet* für *gelichet* (1,21), mit dem fragwürdigen Rückschluss auf einen intransitiven, der üblichen Dativergänzung entbehrenden Gebrauch von *gelichen* als »gefallen« rückgängig. Die weit näher liegende Lösung – *gelichen* heiße an dieser Stelle das, was es auch an zwei anderen Stellen im Prolog heißt, nämlich »gleichen« (das vordergründige Thema ist ja das Gleichnis) – bezeichnete er (hier wieder mit Lachmann einig) als hinfällig.⁶¹ Der Grund für

⁵⁶ Gustav Ehrismann, Über Wolframs Ethik, in: ZfdA 49 (1908), S. 405–465.

⁵⁷ Ausnahmen sind äußerst selten; die letzte mir bekannte bei Eberhard Nellmann, Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers, Wiesbaden 1973, S. 5: »Jedenfalls vermag ich aus dem Prolog nicht, wie neuere Forscher, eine völlige Ablehnung der *tumben* herauszulesen«. Diese Skepsis ließ er später fallen (s. u. Anm. 66). Bemerkenswert ist die Aussage von Alois Haas, Parzivals *tumpheit* bei Wolfram von Eschenbach, Berlin 1964 (Philologische Studien und Quellen 21), S. 32: »es wäre grundsätzlich falsch, wollte man diese scheinbar gegensätzliche Parallelität von *wisen* und *tumben* Zuhörern zuhänden einer ebenen Antithese mit weltanschaulich-ethischem Vorrang der *wisheit* auflösen«. Nichts anderes hat die Forschung seitdem konsequent getan.

⁵⁸ Brall [Anm. 1], S. 21.

⁵⁹ Nellmann [Anm. 55], S. 447.

⁶⁰ Ersteres aus dem letzten Versuch von Haug 2001 [Anm. 1], S. 225, wo es heißt, diese Eigenschaft der *tumben* sei »als illusorisch hingestellt, ja verhöhnt«; der zweite Beleg bei Schiroke 2003 [Anm. 2], S. CV; ebenso Schiroke 1990 [Anm. 2], S. 126.

⁶¹ Bernd Schiroke, *Zin anderhalb an dem glase gelichet*. Zu Lachmanns Konjekturen *gelechet* und zum Verständnis von »Parzival« 1,20f., in: ZfdA 115 (1986), S. 117–124. Schiroke's Einwand (S. 118), die Bedeutung »gleichen« sei abzulehnen, »weil in diesem Fall wohl das dem Verb nachgestellte »und« nicht zu halten wäre« erzwingt allein die eigene Deutung, die das *bîspel* nicht mehr als Subjekt des Verbs

diese Skepsis ist nicht schwer auszumachen: der Spiegel und des Blinden Traum mussten einen Bruch in der Argumentation bezeichnen, damit die *tumben* sie in irgendeiner Weise der Frustration mit Hasen und Elster vorziehen würden – der Tatsache zum Trotz, dass sie dabei am Ende mit ebenso leeren Händen, *kurze fröude alwar*, dastehen. Das tut nicht nur dem Wortlaut Gewalt an, sondern auch jeder klaren Linie der Gedankenführung, wie die nicht endende Schwierigkeit mit dieser Textstelle zeigt.⁶²

Aber am besten kann man den Kreislauf der Argumentation nachvollziehen, wenn man ihre Anfänge mit der heutigen Situation vergleicht. So hat es Bötticher gesehen: »Gerade die aus dem *zwîvel*, also dem noch sittlich unfertigen Zustande Parzivals, hervorgehenden Verwicklungen zogen dem Dichter die Angriffe der *tumben* zu und waren auch für die *wisen* schwer zu fassen.«⁶³ Tauscht man das moralische Konzept gegen das literaturtheoretische, so steht man vor einer Schiroke's Szenario recht verwandten Vorstellung. Noch viel mehr, befragt man die jüngsten Darstellungen zum Thema *zwîvel* und zum literaturtheoretischen Konzept, so stellt man fest, dass diese sich sehr nahe gekommen, wenn nicht ganz in einander zusammengefallen sind. Bei Helmut Brackert, der neuerdings für ein Verständnis von *zwîvel* als ›Entzweitsein‹ oder ›Ambivalenz‹ eintritt und dies direkt auf Parzival als literarischen Darstellungstyp bezogen wissen will, ist es schon dazu gekommen.⁶⁴ Haug möchte Brackerts Überlegungen zum Thema *zwîvel* annehmen, äußert jedoch grundsätzliche Bedenken über die Verschränkung des literaturtheoretischen Konzepts mit der alten These, der Prologeingang beziehe seine Bedeutung vom Romanhelden und seiner ethischen Verfassung her. Denn, so Haug,

»das Unzureichende aller bisherigen Interpretationen des ›Parzival-Prologs [beruhe] auf der falschen Prämisse [...], dass man meinte, bei seiner Deutung nicht ›ohne den Rekurs auf die Parzival-Figur‹ auskommen zu können. Statt ihn vom Protagonisten des Romans her erklären zu wollen, ist zu fragen, welcher Denkprozeß dem Hörer oder Leser zugemutet wird, wenn er den Prolog zum erstenmal [sic!] hört, bzw. liest.«⁶⁵

betrachten will. Die Lesart ›geglättet‹ wäre noch zulässig, Schiroke's ›gefallen‹ jedoch nicht.

⁶² Zu 1,20–2,4 schreibt Nellmann [Anm. 55], S. 447: »Gilt allgemein als die am wenigsten verständliche Partie des Prologs.« Das Hin und Her zur Frage, was »mehr Realität« besitze, ein Hase, der sich nicht fassen lasse, oder ein Spiegelbild (vgl. Haug 1992 [Anm. 1], S. 162f.; Schiroke [Anm. 61], S. 120f.), bezeugt m. E. die Untauglichkeit des Ansatzes an sich.

⁶³ Gotthold Bötticher, *Das Hohelied vom Rittersum*, Berlin 1886, S. 30.

⁶⁴ Brackert [Anm. 6], S. 341–347.

⁶⁵ Haug 2001 [Anm. 1], S. 227, mit Zitat von Brackert [Anm. 6], S. 344. Haug nahm sich im selben Beitrag vor, diesen Mangel der eigenen Deutung zu beheben. Meiner Meinung nach ist ihm das nicht gelungen. Die Leerstelle, die die Ausklammerung des »Rekurs[es] auf die Parzival-Figur« zurücklässt, lässt sich

Hierin stimme ich mit Haug vollkommen überein. Dieselbe Überlegung hätte von Anfang an die Bruchstelle zwischen einer ›poetologischen‹ Deutung des Prologs, d. h. einer Deutung, die nach der Verständigung mit den Hörern über die Erzählung als Prozess zur Sinnfindung fragt, und den Versuchen älterer Forschung markieren müssen. Da dies nicht erfolgt ist (worauf Haug selbst hinweist), geriet der neue Ansatz teilweise in die alten Schienen.

Das alles wird desto weniger nachvollziehbar, wenn man sich Ehrismanns Untersuchung zur Bedeutung des Begriffspaares *tump* – *wîs* genauer ansieht. Wie vor geraumer Zeit von Nellmann einmal bemängelt, sind die vorgebrachten Belege kaum überzeugend; er fügte hinzu: »Auch sehe ich nirgends in deutscher Sprache literarische Vorbilder, mit denen sich Wolframs Wendung gegen die *tumben* vergleichen lässt.«⁶⁶ Ehrismanns Belegkatalog baut auf einem einzigen Beispiel des Gegensatzes *tump* – *wîs* auf. Sämtliche übrigen Belege führen nicht diese Begriffe auf, sondern Variationen der ethischen Kategorien, mit denen Ehrismann sie gleichgesetzt wissen wollte.⁶⁷ Damit wurde nur die verkürzte Sicht eines schon von Lachmann eingeführten, gängigen Verständnisses von *tumben liuten* zu einem methodologischen Prinzip erhoben.⁶⁸

Im Umgang mit der Entscheidung, ob man sich lieber als *tump* oder *wîs* angesprochen wissen wolle, hat Schirok die beinahe einstimmige Antwort der gesamten Forschung unlängst wiedergegeben: »Kein Rezipient wird sich freiwillig den *tumben* zuordnen lassen wollen.«⁶⁹ Für Wolfram war es aber selbstverständlich, dass sein Publikum in Abwesenheit eines konträren Hinweises genau andersherum entscheiden würde. So kommt Haugs Feststellung eine doppelte Ironie zu: »Es scheint somit, [...] dass Wolfram auch die Interpreten, ohne dass sie es gemerkt hätten, zu *tumben* gemacht hat.«⁷⁰

durch nachträgliches Zurechtrücken der Deutungskomponente höchstens anders benennen, aber nicht tilgen.

⁶⁶ Nellmann [Anm. 57], S. 5.

⁶⁷ Ehrismann [Anm. 56], S. 317–320.

⁶⁸ Lachmann räumte wenigstens noch die entgegengesetzte Möglichkeit ein: »Der Dichter wird weniger meinen [...], das Gleichnis sei schwer zu fassen, als vielmehr, der leichtfertige lasse die darin liegende Lehre sich entziehen. Darauf führt der Gegensatz im folgenden, ein weiser Mann wisse [sic!], was *disiu mære* lehren« (Lachmann [Anm. 5], S. 488).

⁶⁹ Schirok 2002 [Anm. 1], S. 75.

⁷⁰ Haug 2001 [Anm. 1], S. 221.

IV.

Stellen wir die Frage einmal anders: Welches Signal hätte für Wolframs Publikum die Einführung der *tumben liute*[] in den noch zu konstruierenden Kommunikationsraum gesetzt? Einen Hinweis, wie oben besprochen, gibt schon die vorausgesetzte Lehrsituation: danach wären die *tumben* nicht mehr und nicht weniger als die Lehrbedürftigen, auf deren Aufnahmefähigkeiten das *bîspel* von Haus aus angepasst sein sollte. Ganz ohne Orientierung lässt uns damit die literarische, oder zumindest die rhetorische, Tradition nicht. Doch sie bietet zur Unterstützung dieser Annahme noch einiges mehr. Freilich darf man nicht bei Ehrismanns aufgeführtem Einzelbeleg, dem Prolog zur ›Kaiserchronik‹, stehen bleiben. Als Antithese ist dieser aber ein brauchbarer Ausgangspunkt:

*In des almächtigen gotes minnen
sô wil ich des liedes beginnen.
daz scult ir gezogenliche vernemen:
jâ mac iuh vil wole gezemen
ze hôren älliū frumichait.
die tumben dunchet iz arebait,
sculn si iemer iht gelernen
od ir wîstuom gemêren.
die sint unnuzze
unt phlegent niht guoter wizze,
daz si ungerne hôrent sagen
dannen si mahten haben
wîstuom unt êre [...].⁷¹*

Hier macht die belehrende Stimme aus ihrer Überlegenheit keinen Hehl, kündigt ihr *reht* gleich zu Anfang mit der Anrufung Gottes an und weist den Zuhörern eine Rolle ›wohlerzogenen‹ Gehorsams zu. Um einen »volkstümlichen« Topos der Publikumsrüge⁷² geht es bei dem Hinweis auf die *tumben* nicht; der Regensburger Geistliche, den wir als Autor der ›Kaiserchronik‹ vermuten, stellt höhere Ansprüche: wo *frumichait* vorgetragen wird, ist es moralisch verwerflich, nicht mit ganzer Aufmerksamkeit hinzuhören, gleich welche geistigen Voraussetzungen man mitbringt. Denjenigen, die sich dem Weg der Leichtfertigkeit (und damit der Sünde) überantwortet haben, bedeute ein solcher Anspruch nur unnötige Anstrengung; solche Menschen sind ohnehin *unnuzze*, nicht der Mühe wert – und daher vom Vortrag ausgeschlossen.

Ein solches, ethisch unterscheidendes Verständnis des Attributs *tump* deckt sich problemlos mit dem Gebrauch, den Thomasin vom selben Be-

⁷¹ Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen, hg. v. Edward Schröder, Hannover 1892 (MGH Deutsche Chroniken 1), V. 1–13.

⁷² So aber Ehrismann [Anm. 56], S. 417.

griff macht.⁷³ Hier wie dort besteht kein Zweifel am Verhältnis des Sprechers zum Publikum: auf *tugend* und *guote lère* kommt es an, und diese kann das Publikum, wenn es nur gut auf den Lehrer hört, reichlich mit nach Hause nehmen. Aber auch bei Thomasin bezeichnet der Begriff *tump* niemals das als anwesend gedachte Publikum: dieses wird im Epilog als *vrume rîter und guote vrouwen und wise phaffen* apostrophiert (V. 14695f.); zu Anfang dagegen, wie auch meistens in der ersten Hälfte des zunehmend anspruchsvoller werdenden Lehrwerks, einfach als *diu kint*. Und hier sollten wir aufhören, denn bekanntlich kann *tump* ebenso viel bedeuten wie ›jung‹ oder ›unerfahren‹ gegenüber ›alt‹ und ›weise‹. Wenn Thomasin hier unterscheidet, dann mit System: die ethische Verurteilung der Kategorie *tump* – dies impliziert schon die Pose des Sprechers – setzt denselben Begriff als allein altersbedingte Unterscheidung außer Kraft.⁷⁴ Der Grund liegt ganz einfach in der Rechtfertigung der Kommunikation: wer nicht verspricht, einen Unerfahrenen und bloß Unwissenden vor ethischer Verderbnis zu retten, ist nicht lehrberechtigt. Das heißt: wer diese Autorität beansprucht, kann nur den als *tump* bezeichnen, der diese Exklusion selbst verschuldet und damit dispositionsbedingt von der Lehre (und vom Publikum) ausgeschlossen ist.

Somit bezeugt der Einsatz von *tump* und *wis*, wie er bei Thomasin und dem geistlichen Autor der ›Kaiserchronik‹ vorkommt, eine belehrende und klerikale, ›väterliche‹ Sprecherpose. Auch beim Autor der ›Kaiserchronik‹ geht diese Pose mit einer Polemik gegen die dichterischen ›Lügengeschichten‹ einher. Diese stehen für den Regensburger Geistlichen klar außerhalb der *gotes minne*, die hier für Wahrheit bürgt, und führen daher Dichter wie Publikum in die Hölle:

*nû vurht ich vil harte
daz diu sêle dar umbe brinne:
iz ist ân gotes minne.
sô lêret man die luge diu chint:
[...]
lugene unde ubermuot
ist niemen guot.
die wîsen hôrent ungerne der von sagen.* (V. 32–41)

⁷³ *der rîter arc ist gar ân ère: / daz tumbe wîp an güete laere* (V. 987f.), heißt es in Thomasins Tugendkatalog; an anderer Stelle ist *tumpheit* gleichbedeutend mit Übermut oder gar *superbia*: V. 5053, 7155, 9754–9765, 10707; vgl. auch V. 1742.

⁷⁴ Diesen Punkt hat Helene Adolf übersehen: Thomasins *kint* kann man mit seinen *tumben liuten* nicht gleichsetzen, um daraus zu schließen, Wolfram meine mit *tump* und *wis* eigentlich jung und alt: dies., Der Eingang zu Wolframs Parzifal. II, in: *Neophilologus* 22 (1937), S. 171–185, hier S. 173. Auch Thomasin meint mit *kint* nicht immer ›die Jungen‹; der Begriff bezeichnet schlicht sein Lehrpublikum, das er als moralisch bzw. intellektuell unreif betrachtet.

Zum Thema Übermut wusste Thomasin auch auf ›die alten Bücher‹, insbesondere die *kronike* hinzuweisen, die genügend Beispiele bzw. *bilde* böten, um von den üblen Folgen abzuschrecken.⁷⁵ Auf diesen Wahrheitsbegriff, d.h. auf die Geschichte als memoriale Lagerhalle menschlicher Moralerfahrung, ist die ›Kaiserchronik‹ ausgerichtet. Die *wisen* werden also hinhören. Das heißt auch: Wer hinhört, bezeugt damit seine Tauglichkeit zum Seelenheil.

Der Eingang der ›Kaiserchronik‹ weist sein Publikum also genau dorthin, wo wir die Sitzplätze für Wolframs Publikum vermuten müssten, würde das *bîspel* als Lehrvermittlung ohne Weiteres ankommen: auf die Schulbank vor einen geistlich geschulten Lehrer, der sich um die Rettung unserer Seelen bemüht. Indem der Spieß aber umgekehrt wird, werden die Rollen auch anders besetzt, und so deutet Wolframs Sprecher im zweiten Atemzug an, wen er anspricht und wo er selber steht: bei den *tumben*. Für diese Konstellation konnte er sich auch auf Präzedenzfälle verlassen. Im *bîspel* von Bruder Wernher reiht sich der Autor unter die *tumben liute*, wenn er zur Auslegung übergeht; dieser Beleg stammt jedoch aus einer Zeit etwa zwei bis drei Jahrzehnte später. Hören wir eine Stimme aus der Generation des Autors der ›Kaiserchronik‹, die des Armen Hartmann in seiner ›Rede vom Glauben‹. Sie beginnt mit demselben Anspruch, der im Eingang des ›Parzival‹ geltend gemacht wird, der Genesung der Seele zwischen Gott-Christus und *dem ubileme tuvele*.⁷⁶ Dann erst werden Kommunikationsraum, Publikum und Sprecher als klare Konstellation umrissen:

*Vernemet waz man iu sage: den glouben alle sunnentage
singent gewisse die pfaffen zo der misse.
durh di gotis enste hetich di cunste,
von dem selben glouben woldich sprechen, bescheidenliche rechen
mit dutiscer zungen ze lere den tumben;
wande manige reden darane haftent, dar si luzil umbe ahtent. (2,1–6)*

Für den Kirchenraum und die Liturgie sind *pfaffen* zuständig, nicht der Sprecher. Er will einen ähnlichen Inhalt anders, in einer seinem Publikum angemessenen Sprache und Redeweise, vorbringen. Insofern redet er ›für uns Laien‹, die Nicht-Pfaffen, und das tut er nicht nur ›auf deutsch‹, sondern, ganz der gesellschaftlich geladenen Bedeutung einer solchen *translatio* aus einem Raum in den anderen Rechnung tragend, ›mit unserer Zunge‹, so wie es der Lebensform der Laien zukommt.⁷⁷ *Ze lere den*

⁷⁵ V. 10653–10657, 10675–10680.

⁷⁶ Rede vom heiligen Glauben, in: Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, hg. v. Friedrich Maurer, Bd. 1, Tübingen 1965, S. 573, V. 1,1–6.

⁷⁷ Für die Mitte des Jahrhunderts, als die Volkssprache sich als Träger geistlichen Inhalts noch kaum hatte etablieren können, ist dieser Zusatz zum vollen Verständnis der Aussage m. E. unentbehrlich.

tumben: das sagt beinahe alles. Hier sind die ›Unfähigen‹, in diesem Fall die Laien, ausdrücklich eingeschlossen; die volkssprachige Umsetzung der kirchlichen Rede wird durch die Anrufung der *tumben* geradezu gerechtfertigt.

Somit wären wir bei einer nicht weniger schematisch festgelegten Konstellation. Dem die Liturgie singenden Pfaffen und seiner lateinischen Rede stehen Laien mit ihrem Deutsch und dessen Vortragsraum gegenüber. Dass diese Rollenzuweisung nicht nur den Autor, sondern auch den Gegensatz zwischen gelehrt und ungelehrt, ja sogar Skepsis gegenüber Buchwissen wie selbstverständlich einschließt, bestätigt eine spätere Passage der Dichtung:

*Die wisen daz nit nevermiden, an den buchen si scriben
siben gute liste, ein ieglich di er wiste.
di da sint principales, di heizent si liberales
und die andre gute artes, die heizent si partes,
di dar zuo haftent unde da mite pahtent.
die begonden si alle lere(n) durh werltlich ere
ze nuzzichen dingen den after kumelingen. (28,1–7)*
*Ich und andre tumben, wi luzzil wir der kunnen,
waz solde ouch daz hie geredet oder vil dan abe geseget? (29,1f.)*

Die bücherfeindliche, dem Laienstand und seiner ›Zunge‹ zugewandte Haltung Hartmanns bringt uns in unverkennbare Nähe des Sprechers, der sich am Ende des zweiten Buchs des ›Parzival‹ als ›Ich, Wolfram von Eschenbach‹ vorstellt. In beiden Fällen wird die Exklusion aus dem Gelehrtentum als Vorbedingung eines alternativen Kommunikationsraums gesetzt. Dieser Präzedenzfall ist der Wolframforschung natürlich bekannt; doch wird er meist nur mit dem Eingang des ›Willehalm‹ in Verbindung gebracht, weil der Sprecher dort in einer der Legendendichtung angemessenen Weise die Trinität um Beistand bittet, sich also ausdrücklich in die Pose des durch den Heiligen Geist inspirierten – und deshalb nicht aus den Büchern sprechenden – Dichters versetzt.⁷⁸ Doch die Gattungsdifferenz entwertet diese Passage für den ›Parzival‹ nicht; sie bedeutet vielmehr, dass die Unterschiede der Konstellation und ihre Konsequenzen sorgfältig mit bedacht werden müssen.⁷⁹ Der Arme Hartmann beansprucht für sich auch

⁷⁸ Vgl. Ingrid Ochs, Wolframs ›Willehalm‹-Eingang im Lichte der frühmittelhochdeutschen geistlichen Dichtung, München 1968, S. 66–68.

⁷⁹ Siehe zuletzt die Diskussion in Bumke [Anm. 34], S. 133–135; und früher auch Ochs [Anm. 78], S. 62ff. Bumke sieht m. E. mit Recht, dass der religiöse Kontext, den Ohly für Wolframs Aussage im ›Willehalm‹ im Umfeld des Psalmworts *quoniam non cognovi litteraturam introibo in potentiam domini* [Ps. 70,15] ausgemacht hat, für die parallelen Äußerungen im ›Parzival‹ (freilich in einem anderen Erzählgenre) noch nicht ausreichend ausgewertet worden ist; vgl. Friedrich Ohly, Wolframs Gebet an den Heiligen Geist im Eingang des ›Willehalm‹, in: Heinz Rupp (Hg.), Wolfram von Eschenbach, Darmstadt 1966 (Wege der Forschung 57), S. 455–518. Zur selben Frage auch Powell [Anm. 17], S. 482–490.

mehr als nur Inspiration durch den Geist; er stellt die so vermittelte Weisheit deutlich über die Gelehrtenkultur mit ihren sieben *artes*, der nun ihrerseits der Vorwurf des Hochmuts (*Di wisen begunden sich ouch vermezzen*, heißt es kurz davor)⁸⁰ und der Irreführung anhaftet. Deutlicher gesagt:

*Ich und ander tumben, wi luzzel wir der kunnen,
waz solde ouch daz hie geredet oder vil dan abe geseget?
wande daz is die wisheit di da sciene zezeit,
di da san vertirbit in dem menscen, so er stirbit.
die aller besten liste di quamen von Criste,
daz ist die wisheit di da niemer nezezeit (29,1–6)*

Die Distanz zur Buchkultur ist nicht frei von einer gemeinschaftsstiftenden Haltung der Verachtung, die den Laienstand unter und für sich beschwört. Die Botschaft an Wolframs Publikum wäre: um die *scientia*, um das von Menschen konstruierte Wissen und seine Erkenntnisinstrumente geht es hier nicht; das, was kommt, sollte man in Wert und Anspruch als parallel begreifen zur *wisheit*, die direkt von Christus bezogen wird, und zwar für Jedermann.⁸¹ Für den ›illiteraten‹ Kommunikationsraum des ›Parzival‹ wird keinerlei Minderung des Wahrheitsanspruchs (wie etwa von Thomasin behauptet) geduldet. Das erste, deutliche Signal, das in diese Richtung weist, ist die Solidarität mit den *tumben*, die der Dichter eingangs bekundet.

V.

Eigentlich wäre es überflüssig, ein vermeintliches Gefälle zwischen ›religiöser‹ und ›höfischer‹ Dichtung dadurch zu überbrücken, indem weitere Belege aus der heute als ›säkular‹ oder ›weltlich‹ geltenden Dichtung aufgesucht werden. Den Unterschied, an dem wir bei solcher Unterscheidung hängen, gibt es für das historische Publikum nicht, und dies nicht, weil es etwa keine Unterscheidung zwischen ›weltlich‹ und ›geistlich‹ machte oder ›weltliche Dichtung‹ selbst grundsätzlich einen religiösen Sinn beanspruchte. Der Grund liegt in der rhetorischen Konstruktion der Texte: was Sache ist, welche Ansprüche gestellt werden und in welchem Raum sie zu gelten haben, das alles legt erst der Eingang der Dichtung fest. Wolfram lässt mit seinem ›Parzival-Eingang‹ nicht den geringsten Zweifel, dass er eine ähnliche Kompetenz beanspruchen will, wie sie dem Armen Hart-

⁸⁰ 27,1. Vgl. auch die gesamte Beschreibung der sich progressiv ausdehnenden *sapientia philosophorum*, 24,1–28,7.

⁸¹ Ähnlich jetzt Bumke [Anm. 34], S. 131–142.

mann zukommt. Darin liegt sogar die Hauptfunktion dieses ersten Prologs. Im zweiten geht es dann gleichzeitig um ein Abstecken der Sprecherposition im höfischen Raum.

Nichtsdestoweniger soll es hier nicht wie bei Ehrismann bei dem einen Beleg bleiben. Die weiteren Beispiele sind insofern förderlich, als dieselbe Verschränkung zwischen Publikum und Autor darin die Regel ist. Das heißt, wer sich selbst als *tump* bezeichnet, nimmt eine Pose der Demut an, die dann die *tumpheit* des Publikums vor dem sonst möglichen ethischen Vorwurf bewahrt, und gleichzeitig nicht nur Solidarität, sondern auch die gemeinsame Standesidentität beschwört. *Wir tumben* bringt schon den Gedanken an *die pfaffen* als *die anderen* mit sich.

Im ›Gregorius‹ Hartmanns von Aue begegnet diese Unterscheidung in der Debatte zwischen dem Romanhelden und seinem Ziehvater, dem Abt. Mit der Feststellung, *dû bist der pfafheit gewon*, plädiert der Abt für die geistliche Laufbahn, Gregorius soll wie *er der buoche wise* werden.⁸² Gregorius' Begründung des eigenen Standpunkts in der Debatte wie im Leben beginnt mit dem Hinweis auf seine *tumpheit*:

*nû ist mir mîn tumpheit
alsô sêre erbolgen,
sî enlât mich iu niht volgen.* (V. 1484–1486)

Es mag sein, dass das mit ›jugendlichem Sinn‹ in der Übersetzung passend wiedergegeben wird,⁸³ doch ist es als Gegenbegriff zu des Abtes *pfafheit* gleichzeitig Bekenntnis zu seinem *art*, und so bietet Gregorius als Beweis im weiteren Verlauf des Austausches eine so sachkundige wie begeisterte Beschreibung des ritterlichen Lebens auf, in der der Gegensatz *buoch* – *schilt* bzw. *swert* auch nicht fehlen darf. Darauf kann der Abt, der sich erstaunt geschlagen gibt, nur entgegnen:

*Sun, dû hâst mir vil geseit,
manic tiutsch wort vûr geleit,
daz mich sêre umbe dich
wundern muoz, crêde mich,
und weiz niht war zuo daz sol:
ich vernæme kriechisch als wol.* (V. 1625–1630)

Das ist mehr als die Gleichsetzung *tumpheit* = Rittertum bzw. Laienstand. Für den *buochweisen* Verfechter des Pfaffenstandes ist die Sprache wie die Lebensart des Ritters so fremd wie das sprichwörtliche Griechisch; dies

⁸² Hartmann von Aue, Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein, hg. u. übers. v. Volker Mertens, Frankfurt/M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 6), V. 1463–1465.

⁸³ Hartmann von Aue, Gregorius der gute Sünder, Mittelhochdeutscher Text nach der Ausg. v. Friedrich Neumann, Übertragung v. Burkhard Kippenberg, Stuttgart 1963, V. 89. Mertens [Anm. 82] übersetzt ›jugendlicher Zorn‹.

tut sich kund, indem Gregorius die passenden *tiutsch wort* hervorbringt. Darüber hinaus weist die von Gregorius festgestellte Tendenz der *tumpheit*, sich in strotzender, jugendlicher Kraft zu manifestieren, auf die Wesensverwandtschaft zwischen *tumpheit* und *unverzaget mannes muot* hin; ein ähnlich gemünzter Gleichsatz dient dem Parzival-Prolog als Umschreibung der Identität des ungeborenen Helden: *er küene, træcliche wis* (4,18).⁸⁴

Ein Bekenntnis des Autors zur selben *tumpheit* lässt sich im ›Gregorius‹ auch ausmachen, denn seine früheren Ritterdichtungen verlegt der jetzt selbst auf Anderes, nämlich das Heil seiner Seele, sinnende Sprecher im Dichtungseingang auf die eigenen *tumben jâr* (V. 5). Deutlicher nimmt aber der Sprecher jener Ritterdichtungen selbst die *tumben*-Haltung ein, wenn er in seinem ›Erec‹ vor der Aufgabe verzagt, Enites Schönheit rhetorisch gebührend auszuschmücken. Als *tumbe[r]* *kneht* bittet er um das Verständnis des Publikums dafür, dass es ihm an der nötigen Gewandtheit der vielen *wisen* fehle, die sich schon *in wibes lobe gevlizzen*.⁸⁵ Womit wir schon wieder mitten in Wolframs Prolog gelandet wären, sogar mit wörtlichem Anklang:

*vîl gerne ich si wolde
loben als ich solde:
nû enbin ich niht sô wiser man,
mir engebreste dar an.* (V. 1590–1593)

Der *tumbe knecht* ist sich sehr wohl des Vorteils dieser ›Demutsformel‹ bewusst: Sie soll bei seinem Publikum kein bloß wohlwollenderes Urteil beschwören – das ist nur die vordergründige Pose⁸⁶ –, sondern es wird hier wie von Anfang an in der Beschreibung von Enites Schönheit (daran erinnert uns der Erzähler zum Auftakt ausdrücklich)⁸⁷ auf eine Bereitschaft gezielt, sich nicht von äußerer Formkunst blenden zu lassen, und dazu gemahnt, eine entsprechend tiefer greifende Qualität der Beschreibung sowie der Schönheit zu suchen.

Diese Thematik setzt einen inneren, wenn auch unscheinbaren Wert vom Glanz der äußeren Form ab. Sie steht in dieser Zeit immer bereit, wo auch immer von weiblicher Schönheit die Rede ist. Die Verknüpfung findet

⁸⁴ Ich schliesse mich Bumkes Übersetzung an: ›er der kühne und gar nicht *wise*‹ (4,18), d. h. *tumbe* (Bumke [Anm. 34], S. 105); s. auch u. Anm. 95.

⁸⁵ Hartmann von Aue, Erec, hg. v. Thomas Cramer, Frankfurt/M. 1972, V. 1603, 1596.

⁸⁶ Später stellt sich Hartmann vor der Aufgabe, Enites Sattel zu beschreiben, wieder als *tumben kneht* hin. Diesmal wird ein Dialog zwischen dem Erzähler und einem wissbegierigen Zuhörer inszeniert, in dem es wieder darum geht, den *wisen* gegen den *tumben* auszuspielen (V. 7479–7498).

⁸⁷ Die vorausgehenden Verse lauten: *Rîcheit sich in ir gesaeze zôch. / alsô schoene schein diu maget / in swachen kleidern, sô man saget, / daz si in sô rîcher wât / nû vîl wol ze lobe stât* (V. 1585–1589).

man zwar fast zwangsläufig bei den Minnesängern; aber ihr angestammter Platz ist nicht dort, sondern in der Tugendlehre, vor allem der religiösen Unterweisung von Frauen.⁸⁸ Hartmanns Gebrauch deutet (bedenkt man die anderen *tumpheit*-Belege mit) auf eine auch sonst häufig bezeugte Affinität zwischen der Idee des ›inneren Wertes‹ und einer Umwertung der Gegensätze *tump* – *wis*, Volkssprache – Gelehrtensprache, *laicus* – *clericus*, schließlich daher auch *illitteratus* – *litteratus*.⁸⁹ Es mag sich hier schon abzeichnen, welchen Platz der so selten beachtete ›Frauenprolog‹ in Wolframs Gesamtstrategie einnimmt. Von der Abkehr von der Verblendung durch die bloße Form über eine – dem Laienstand gemäße – Suche nach einer tiefer greifenden ›Schönheit‹ ist es kein so großer Sprung mehr zu einer Sinnfindung, die über eine bloße Auslegung der Verkleidung – oder auch das Rupfen einer Elster – hinausgeht. Die Gegenüberstellung eines lügenhaften und eines dem inneren Wert bloß unterlegenen Äußeren steht schließlich für gegensätzliche Ontologien des Anschaulichen – der Bilder wie des Fleisches – ein.

Die Schelte des geistlichen Standes konnte sehr ernsthafte Züge annehmen, wie es nicht allein von Walther von der Vogelweide bekannt ist. Wo die kirchliche Verantwortung für Belehrung und Seelenheil der Laien von diesen ernst genommen wird, weitet sich die Schelte zur Weltklage aus. So heißt es in Walthers um 1213 zu datierenden ›Unmutston‹:

*Swelth herze sich bî disen zîten niht verkêret,
sît daz der bâbest selbe dort den ungelouben mêret,
dâ wont ein sælic geist und gotes minne bî.
nû seht ir; waz der pfaffen werc und waz ir lêre sî.
Ê dô was ir lêre bî den werken reine,
nû sint sî aber anders sô gemeine,
daz wîrs unrehte wûrken sehen, unrehte hæren sagen,
die uns quoter lêre bilde solten tragen.
Des mugen wir tumber leien wol verzagen.*⁹⁰

Ist zwîvel herzen nachgebûr: einem so umschriebenen *tumber leien* – so könnten wir vermuten – fehlt der Beistand, den Walther hier beschwört; und nicht nur der Beistand des heiligen Geistes: ihm fehlt der Beistand der angestammten Lehrer und Seelenführer, die den *tumber[n] leien* [...]

⁸⁸ Das Thema ist ein Leitmotiv des vor 1140 verfassten ›Speculum virginum‹, des ersten Lehrwerks des Mittelalters, das sich eigens dem weiblichen Ordensleben widmet, sowie in ›De institutione inclusarum‹ des Aelred von Rievaulx und den Direktionsbriefen des Peter Abaelard an Heloise und ihr Kloster. Bei Thomasin findet es sich in die höfische Tugendlehre umgesetzt (z. B. V. 939–1022). Diesem Zusammenhang bin ich in meiner Dissertation [Anm. 17] nachgegangen.

⁸⁹ Zum geistesgeschichtlichen Kontext zuletzt Bumke [Anm. 34], S. 135–139.

⁹⁰ Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig neu bearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns hg. v. Christoph Corneau, Berlin, New York 1996, 12 XIII 1–9.

guoter lère bilde solten tragen. Der Pfaffe ist nicht nur der Vermittler von Lehrbildern. Er soll selbst ein Lehrbild sein; an ihm muss der Laie – wie Thomasin unermüdlich wiederholt – *bilde nemen*. Ob Beispiel oder *bîspel*, die hermeneutische Kontinuität zwischen Erscheinung und Bedeutung muss gewährleistet sein.⁹¹ Unbeständige *bilde*, solche die *wenken* oder anderswie *untriwe* zeigen, gehören wahrlich in die Hölle, sind sie doch selbst für verlorene Seelen verantwortlich. In der Person des Pfaffen, so wie diese von der Warte des Laien aus gesehen wird, fällt der Anspruch auf exegetische Sinnfindung mit dem des Sich-spiegeln-könnens in einem Vorbild oder in vorbildlichem Verhalten zusammen. Nicht anders sieht das Thomasin, wenn er die Wahrheit des *bilde geben* mit der der *bezeichnung* verschränkt, oder auch wenn er Lehrer und Lehrwerk als *spiegel* des Laien in eins setzt. Ein wankendes Lehrbild lässt auf ein wankendes Lebensbild schließen, und umgekehrt. Für den Parzival-Prolog bedeutet diese Verschränkung, dass die hermeneutische Unbeständigkeit (1,15–21) mit *untriwe* der Träger der Sinnbilder, der *wisen*, gleichzusetzen ist.

VI.

Nur sehr bedingt ist folglich der Beobachtung Nellmanns zuzustimmen: »Die Opposition *tumbe* : *wise* in der ausgeprägten Art des Parzivalprologes begegnet nicht vor Wolfram.«⁹² Schon die kurze Übersicht zeigt, dass es an Belegmaterial nicht mangelt, wenn man den Gegensatz nicht schon vorweg (um-)deutet. Der gemeinsame Raum der Verständigung, den Wolfram schon zum Auftakt seiner Dichtung absteckt, ist einer, in dem Laien sich mit Laien solidarisieren gegen die unzulängliche Ausdeutung der eigenen Lebensform durch *wise man*, die Schulgelehrten des geistlichen Standes.⁹³ Dabei sollte die Standespolemik nicht überbewertet werden. Im Mittelpunkt steht nicht sie, sondern ein Problem der Erkenntnistheorie. Zwecks rhetorischer Situierung dieses Problems, um möglichst ohne Umschweife und vor allem in einer Sprache, die dem Publikum wie der Bot-

⁹¹ Vgl. etwa des Strickers ›Der Pfaffen Leben‹, worin die Kleriker das dritte von drei ›Büchern‹ ausmachen, die Gott den Laien zur Lehre gab. Die anderen zwei sind die Schöpfung und *daz gemaelde*. Die Kleindichtung des Strickers, hg. v. Wolfgang W. Moelleken [u. a.], Bd. 4, Göttingen 1976 (GAG 107), S. 34–36.

⁹² Nellmann [Anm. 57], S. 5, Anm. 23.

⁹³ Haas [Anm. 57], S. 54, kommt dieser Vorstellung sehr nah: »Der Weise ist menschlich uninteressant, ohne Kommunikation mit seinen Mitmenschen, aufgehängt in der Glasglocke seiner Wissenschaft. Die *tumpheit* vereint, vermag eine Gesellschaft zuhörender Menschen zu bilden [...]. Damit man *künde han* darf, muß man sich als Zuhörer einordnen in die Masse der *tumben*, der man ohnehin angehört.«

schaft angemessen ist, seine Zuhörer ›ins Bild‹ zu setzen, evoziert Wolfram den Gesamtkontext der Wissensvermittlung als Gegenstand auch ständischer Auseinandersetzung.

Im zweiten Prolog avanciert diese Auseinandersetzung anscheinend zum Hauptthema. Aber auch dort zählt nicht, wer wirklich spricht oder tatsächlich in der Runde sitzt. Was zählt, ist die rhetorische Bestimmung des Sprechaktes. Von einem schriftlichen Text festgelegt, bleibt dieser immer gleich, ungeachtet dessen, wer gerade den Dialog belauscht. Soll der jeweilige Zuhörer der Geschichte etwas abgewinnen, muss er wissen, in welche Rezipientenrolle er sich hineinzusetzen hat. So werden etwa *für diu wîp* ›die Ziele‹ abgesteckt: *swelhiu mîn râten merken wil, / diu sol wîzzen war si kêre / ir prîs und ir êre* (2,26–28). Die darauf folgenden weiblichen Identifikationsbilder sind auch Rezipientenrollen (und das sicher nicht geschlechtsspezifisch).

Bevor ich mich jetzt wieder Wolframs Prolog zuwende, sollte klargestellt werden, welche Annahmen der gewohnten Deutung es dabei zurückzulassen gilt.

Erstens: ›Wir‹, das angesprochene Publikum, werden ›uns‹ keineswegs den *wîsen* ›zuordnen lassen wollen‹. ›Wir‹ verstehen ›uns‹ vielmehr als Laien, die sich der klerikalen Schriftwelt und deren Sinnstrukturen gegenüber als Außenseiter empfinden.

Zweitens: Das *bîspel* ist nicht *diu maere*, denn diese gleichen nicht etwa dem Hasen oder der Elster, deren Sinnvermittlung *tumben leien* untauglich ist.⁹⁴ Das heißt, es geht in den ersten vierunddreißig Versen nicht um das Abbilden oder Vorausbilden der Erzählung oder um Wolframs Erzählkunst.

Drittens: Die *tumben* sind nicht die *valschen* und damit auch nicht von *untriuwe* betroffen. Ihre *tumpheit* ist vielmehr der ›kaum vorhandenen *wîsheit*‹ Parzivals verwandt (*er küene, trœclîche wîs*, 4,18),⁹⁵ und damit Zeugnis einer *manheit* [...] *diu sich gein herte nie gebouc* (4,12f.). Aber allein hierin wird auf die nicht einmal mit Namen genannte Hauptfigur des Romans hingewiesen. Es werden weder irgendwelche Kenntnisse der Geschichte oder des Schicksals ihres Helden noch Vermutungen über eine

⁹⁴ Diese Gleichsetzung, schon bei Ernst Martin impliziert, wurde in der bisherigen poetologischen Deutung nie in Frage gestellt. Vgl. Parzival und Titurel, hg. u. erklärt v. Ernst Martin, Bd. 2: Kommentar, Halle/S. 1903, Nachdr. Darmstadt 1976 (Germanistische Handbibliothek 9/1–2), S. 5f.

⁹⁵ Hierin stimme ich Bunkes jüngster Darstellung zu ([Anm. 34], S. 81–109, bes. S. 105). Parzival wird nicht *wîs*, wenigstens nicht in dem Sinne, dass seine qualifizierende *tumpheit* getilgt wird. Diese Wendung ist eher als eine Untertreibung zu verstehen: ›er der Kühne, schwer von Verstand‹, wobei im Kontext der vorausgehenden Auseinandersetzung die Bedeutung mitschwingt: ›er ein Ritter, wahrlich kein Weiser‹.

Beziehung zwischen diesen und einer ›neuen‹ Darstellungsweise vorausgesetzt.

Viertens: Das *bîspel* und die seine Unzulänglichkeit weiter abbildenden Bilder sind – formbedingt und dem Anspruch auf Sinn- und Wahrheitsvermittlung nach – Gegenbild zur noch nicht vorgestellten Erzählweise. Diese Bilder gleichen einander und alle gleichen sie der Unzulänglichkeit des *bîspels*. Es braucht keine Konjektur, auch keine spitzfindige Suche im Wörterbuch, um die Bedeutung von *gelîchet* (1,21) festzulegen.

Die Feststellung, dass das *bîspel* keinen beständigen Sinn vermittelt, soll auch nicht ausschließen, dass die zu vermittelnde Wahrheit in beiden Vermittlungsformen dieselbe bleibt; d.h. das *bîspel* enthält Ansätze zu einer Gesamtdeutung des Romans, spricht schon in einer abstrakten Sprache die großen Angelpunkte seiner Weltauffassung an. Aber es gibt nichts davon her. Das Kunststück des ›Parzival-Eingangs besteht darin, eine Kernbotschaft des Romans so zu verschlüsseln, dass die Unzulänglichkeit herkömmlicher Vermittlungsformen den Rezipienten förmlich vor den Kopf stößt. Die Einführung des *niuwens* des *maere* wird damit zur heilsbedingten Notwendigkeit. Diese ernste Note muss man hinter dem Humor des abschließenden Abschnitts des ›Männerprologs‹ immer mithören.

Die »Bilderflucht«⁹⁶ des Eingangs (1,1–25) schließt mit einer offenbar komischen Situation, die dank der ›rhetorischen‹ Frage *wer roufet mich* und der doppelten Hypothese (›sollte einer mich dort greifen wollen, wo nichts zu haben ist, und sollte ich dann auch vor Schrecken »Au« rufen‹) die verschiedensten Deutungen fand. Wenn nicht schon feststeht, wer wer ist, dann ist dieses kleine Szenario unendlich ausdeutbar. Aber in diesem Fall liegt die Pointe anderswo als im unbeständigen *bîspel*. Mit ihm wird die Bilderpolemik des Eingangs auf einen Punkt gebracht; es wird dem Pfaffen also heimgezahlt, dass er mit falscher Ware handelt.

Über solche, die Ware feilbieten, von der sie selber nichts besitzen, oder sich dazu vermessen, weit über ihre Mittel zu verhandeln, hat Reinmar von Zweter einen Sangspruch in Form eines *bîspel* zu singen gewusst. Er stammt aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, aber die Knappheit der Rede macht klar, dass es hier um bereits bekanntes Lehrgut geht: eine ›federlose Fledermaus‹ bietet marktschreierisch dem Falken Gefieder an; ›dabei wähnt sich der Kuckuck auch Meister des Gesangs der Nachtigall. So brüsteten sie sich beide dessen, an dem weder sie noch er jemals teil hatten.‹ Ohne zu erläutern, wie es mit den beiden weiter ging, geht Reinmar zur Deutung über:

*Diz bîspel tumben man al hie betiutet,
der wîsen liuten ère veile biutet*

⁹⁶ Haug 2001 [Anm. 1], S. 221.

*unt giht, er welle in daz verkoufen,
daz nie im übernehtic wart.
der nie gewan hâr noch den bart,
den möhte man alsô sanfte roufen.*⁹⁷

Die Schlusspointe konfrontiert uns mit einem weiteren Rätselbild. Für die Zeitgenossen jedoch sollen die drei Bilder sich anscheinend gegenseitig beleuchten. Bei Reinmar wird der *tumbe man* dafür gerügt, *wîse liute* hinter das Licht führen zu wollen. Ebenso *tumbe* wäre es, einen Geschorenen oder Bartlosen an den Haaren raufen zu wollen. D. h., wo einer etwas anbieten will, was er nicht hat, greift er nach Anerkennung, wo ihm keine begegnen wird. Sinn der letzten Zeilen ist: der Anbieter meint wohl, es mit einem Kind zu tun zu haben.⁹⁸

Bei Wolfram sind aber die Rollen vertauscht: der *wîse man* ist es, der den *tumben liuten* Ware feilbietet, dabei also nach ihm nicht gebührender Anerkennung heischt, bzw. nach nicht vorhandenen Haaren greift. Der *wîse* meine wohl auch, es ›mit Kindern‹ (und hier schwingt die Publikumsvorstellung des Schulmeisters mit) zu tun zu haben, doch der Haarlose, das wissen ›wir‹, ist er, der tonsurierte Pfaffe. Bart und Haar sind Reife- und Standeszeichen des erwachsenen Herrn; Wolfram dreht also wieder einmal den Spieß um, und damit auch die wissensbezogene Zuordnung der Stände. Deshalb die weitere Erläuterung: wenn der Sprecher dabei ›Au‹ schreie, dann weil er, der Laie, durchaus Haare hat!

Die Doppelpointe trägt also doppelten Sinn. Einmal wird hier weiterhin auf ›falschen‹ Handel zwischen den Ständen angespielt. Dazu gibt der Sprecher, der sich hier erstmals in der ersten Person nennt, hinter diesem Versteckspiel verhüllt seine Identität preis: Seine *witze* sind nicht die der Lehrdichter, er ist kein haarloser Pfaffe, und auch kein Dichter, der sich vornimmt, davon und für die zu sprechen, wo er selbst keine Erfahrung hat.

Damit sind aber mit dem Sprecher auch die Gegner zum ersten Mal auf die Szene gerufen. So sticht der umgekehrte Spieß dann auch weiter. In den folgenden Versen bezieht sich das sprechende *ich* auf die eigene Suche nach dem nicht vorhandenen Lehrgut. Wie oben vorweggenommen, fällt hier der hermeneutische Anspruch mit dem ethischen zusammen; sowohl den Bildern als auch deren Trägern lastet man fehlende *triwe* an:

⁹⁷ Die Gedichte Reinmars von Zweter [Anm. 45], S. 511, V. 7–12.

⁹⁸ Haare oder Bart ›erworben‹ zu haben, ist hier sowohl ständisch als auch altersspezifisch gemeint. Nur der ausgewachsene Adlige sollte seine Haare lang tragen dürfen. Länge und Fülle der Barttracht galten als Alters- und Weisheitszeichen. Siehe Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München 1986, S. 173, 201 f.

*wil ich triwe vinden
aldâ si kan verswinden,
als viur in dem brunnen
unt daz tou von der sunnen?* (2,1–4)

Dieses *ich* hat man sich im Anschluss an die soeben evozierte Identität des Sprechers und seiner *witze* vorzustellen, seine Rede wohl mit besonderer Betonung gesprochen, etwa mit einer Geste übertriebenen Fingerzeigens. Damit nimmt der ›Laienmund‹ jetzt den *wisen man* aufs Korn. War es zuvor das *bîspel*, das sein angestammtes Publikum nur zu verwirren vermochte, sind es jetzt *disiu* (was heißt: meine und auch unsere) *maere*, die dem gescheiten Schulgelehrten ähnlich zu schaffen machen werden, denn hier wird er mit seiner *stiure* vergeblich nach *guoter lère* suchen:

*ouch erkante ich nie sô wisen man,
ern möhte gerne künde hân,
welher stiure disiu mære gernt
und waz si guoter lère wernt.* (2,5–8)

Den *tumben leien* dagegen, betrifft das nicht, sind dies doch die *schanzen*, die ihm auf dem Leib geschrieben sind:

*dar an si nimmer des verzagent,
beidiu si vliehent unde jagent,
si entwîchent unde kêrent,
si lasternt unde êrent.
swer mit disen schanzen allen kan,
an dem hât witze wol getân.* (2,9–14)

Die Verse bilden den Höhepunkt dieser ersten Auseinandersetzung, der *manger slahte underbint* der ersten Prologhälfte. Dazu gehört eine besondere Betonung der Demonstrativa *dar an*, *disen* und *dem*. Alle sind sie in ausdrücklichem Kontrast zum Vorhergehenden zu verstehen. Wie schon von der Forschung ausreichend erkannt, ist ›diese Geschichte‹ der Wesensart des Ritters verwandt, denn die bevorzugten Termini beschreiben seine Lieblingsbeschäftigung, das Turnier.⁹⁹ Somit lässt weder der Ritter noch die Geschichte sich überbieten (schon gar nicht von einem Angsthasen oder einer mangelnden Elster), was Zickzack-Bewegungen, Geschick, oder Schnelligkeit betrifft. Wer da mithält, besitzt schließlich auch eine Art *witze* oder Verstand für sich. Und will er mitreiten, so wird dem Pfaffen seine *guote lère* dabei schon (wohl auch leibhaftig) zuteil werden.

Doch zu solcher Herausforderung taugen die Pfaffen bekanntlich nicht, die würde man dabei ertappen, ihrer Gewohnheit gemäß auf dem Hintern zu sitzen oder gar ihre Kampfgefährten im Stich zu lassen. Denn da muss

⁹⁹ Vgl. bereits Martin [Anm. 94], S. 9.

man schon seinen Mann *stê[n]*, was einer anderen Art von Verstehen gleich kommt:

*swer mit disen schanzen allen kan,
an dem hât witze wol getân,
der sich niht versitzet noch vergêt
und sich anders wol verstêt.* (2,13–16)

An diesem Punkt können sich die *tumben* vor Lachen schon nicht mehr halten. Doch die Sache ist durchaus ernst gemeint, und so holt der Sprecher zum letzten Schlag aus, indem er den ›der Falschheit verbundenen Mut‹, d.h. den wohlwollenden Beistand vortäuschenden Geistlichen schlichtweg in die Hölle schickt,¹⁰⁰ nicht ohne die Sache mit dem Bild der dummen Kuh, deren abgebrochener Schwanz für die ›Länge‹ ihrer Treue steht, dann doch etwas aufzuheitern (2,17–22).¹⁰¹

VII.

Die vorerst angedeutete Kommunikationssituation, die belehrende Rede des *wisen* für die *tumben leien*, hat sich bereits in ihr Gegenteil gewandelt. Von der Warte des zweiten Prologs aus betrachtet, ist jetzt alles, wie wir es erwarten sollten: Die neue Literatur des zunehmend selbstbewussten Laienstands etabliert sich als Gegenbild zu einem vom Pfaffen vorgetragenen Lehrspiegel. Die Bilderreihe *bîspel* – *speculum* – Blindentraum steht für die Erkenntnisinstrumente der geschulten, exegetisch verfahrenen Sinnfindung; dagegen wird implizit auf eine Schule der Erfahrung hingedeutet, für die die leibhaftigen Gefahren und Risiken des Ritterturniers eintreten. Der Lehrspiegel der Buchkultur bezieht seine Autorität von dem Anspruch auf eine transparente und beständige Korrespondenz zwischen Zeichen und Bedeutung. Eben dieser Anspruch wird durch Wolframs Anti-Beispiel aufs Korn genommen. Der ›Spiegel‹ ist doch nur Glas überzogen mit Zinn, die Bilder sind Visionen von solchen, die ohne Augen Hellseher sein wollen. Im letzten Bild schwingt schon die Idee des Mangels an gegenstandsbezogener Erfahrung mit, die im Folgenden immer präsenter wirkt. Der lehrende Pfaffe ist selbst kein tauglicher Spiegel, seine ›Treue‹ ist so flüchtig wie die ›Freude‹, der Anteil an heilbringendem Sinn, den man seinen Lehrbildern abgewinnen kann. Die gelehrten Instrumente zur Sinnfindung werden mitsamt ihrem Verfechter regelrecht aus

¹⁰⁰ Zur Übersetzung von 2,17 siehe L. Peter Johnson, *valsch geselleclîcher muot* (Parzival 2,17), in: MLR 62 (1967), S. 70–85.

¹⁰¹ Zur Fabel von den zwei Kühen, auf die Wolfram hier anspielt, siehe Nellmanns [Anm. 55] Kommentar zur Stelle.

dem Sattel gehoben. Somit rückt die Erzählung mit ihrem Sitz in der Erfahrungswelt des Laien zu einer Position auf, in der sie den Erkenntnisinstrumenten der Gelehrtenkultur als gleichberechtigt gegenübersteht.

So kunstvoll diese Konfrontation vorgetragen wird, steckt doch hinter ihrem Bilderspiel noch kein Inhalt, an dem man den entscheidenden Wahrheitsanspruch festmachen könnte. Die einfache Gegenüberstellung von Gemeinplätzen klerikaler und ritterlicher Existenz genügt wohl kaum, um über die humorvolle Schelte der ersten Prologhälfte hinauszugelangen. Thomasins ›Gast‹ wäre damit ausgelacht, aber seine Herausforderung bliebe bestehen.¹⁰² Dafür hat sich Wolfram noch eine zweite Prologhälfte und danach den ›Vorroman‹ aufgehoben.

Ein *bîspel*, das seinen Sinn nach herkömmlicher Methode nicht erschließen lässt, ist deshalb nicht sinnlos. Wie verhält sich der Inhalt zu der Unzulänglichkeit der Form einerseits, zu der anschließenden ›Bilderpolemik‹ andererseits? Wolframs *bîspel* verschränkt zwei in sich unvereinbare Heilsauffassungen. Entweder stellt sich die Suche nach dem Heil als dualistischer Kampf zwischen Schwarz und Weiß dar, in dem dann jede wechselseitige Durchdringung eine Kontaminierung bedeuten würde, die die Seele in Gefahr bringt. Oder aber eine solche Interpenetration und alle kontingenten Widersprüche sind Grundbestand menschlicher Existenz; das Ziel wäre dann nicht ein Aufbäumen gegen diesen Zustand, das *parrieret*-sein, sondern das Erreichen des Heils in und durch ihn. Damit veranschaulicht das *bîspel* tatsächlich keine Heilslehre, sondern trotz, oder gerade wegen der eigenen Widersprüche, das unauflösliche Nebeneinander zweier Heilsauffassungen, mehr noch, zweier Auffassungen menschlicher Existenz. Sollte das *bîspel* also ungebrochen in Lehre übergehen, müsste die Auslegung just das klarstellen, was noch kein Kommentator ihm abgewinnen konnte, nämlich wie beide Modelle nebeneinander auf ein und dasselbe Sinn-Bild rekurren. Damit aber würde sich der Autoritätsanspruch des Pfaffen über Heilswege und -möglichkeiten beider Stände bestätigt sehen.

Diese ›existentielle‹ Konfrontation ist das inhaltliche Spiegelbild dessen, was im weiteren Verlauf des Prologs als Konfrontation zwischen dem Erkenntnisprozess des Gelehrten und dem des Laien inszeniert wird. Denn wie schon von anderen erkannt, fügt sich der Kontrast zwischen der ›gemischten‹ und der ganz dem einen oder anderen Pol hingeebenen Existenz ohne weiteres einer Auslegung in Laienstand und Geistlichenstand.¹⁰³

¹⁰² Thomasins Werk verstehe ich hier allein als Repräsentanten der klerikalen Unterweisung; ›Parzival‹ geht ihm voraus und kann selbstverständlich nicht darauf reagieren.

¹⁰³ Am eindrücklichsten von Brall herausgearbeitet: das *bîspel* »behauptet apodiktisch den laikalen Anspruch des Eigenwerts und des Heils säkularer Existenz

Die angebliche Unmöglichkeit, die Heilschancen des *parrieret*-seins neben denen der Weltabkehr in ein ausdeutbares Lehrbild zu fassen, kommt einer Exklusion des Laien vom Heil gleich. Schon das *bîspel* will dies aber nicht zulassen, setzt doch seine zentrale Botschaft das *geil werden* des Elstermenschen voraus. Die einzige sinnvolle Schlussfolgerung ist es dann, mit der Publikumsanrede nicht den Laienstand auszuschließen, sondern die Form der Sinnfindung, die ihm keinen, oder zumindest keinen sicheren Anspruch auf das Seelenheil zubilligt.

So wird mit der Publikumsanrede in den Versen 1,15 f. das existentielle Rätsel des Eingangs in eine Konfrontation zwischen zwei verschiedenen Erkenntnismodellen verwandelt. Form und Inhalt, *bîspel* und Bilderspiel bzw. Bilderpolemik gehen ganz ineinander auf. Nur eins geht nicht auf, das Erkenntnismodell des Gelehrten, das *bilde geben* und *bilde nemen*, die *imitatio morum*. Es kann nach der vernichtenden Kritik der Spiegelbilder davon keine Rede mehr sein. Wie sollte man auch ein geschecktes, d. h. ein grundsätzlich ambivalent gestaltetes Wesen nachahmen? Hier öffnet sich bloße Polemik auf eine Aporie. Nicht nur die ›gelehrte Poeterei‹ gilt es demnach zu verwerfen,¹⁰⁴ sondern überhaupt den Anspruch des Klerikers, das Wesen der menschlichen Existenz adäquat anzusprechen.¹⁰⁵ Denn ganz gleich, wo *unverzaget mannes muot* sich auf die Wechselfälle der Welt einlässt, wird er zum Verwandten der Elster, ist so verabscheuungs- wie bewunderungswürdig. Dem Zweifel fällt daher jeder anheim.

So, zumindest, muss die Deutung des ›Parzival‹-Eingangs sich seinen Zeitgenossen geöffnet haben. Mit dieser Erkenntnis sind wir wieder dort angekommen, wo die Auseinandersetzung der bisherigen Forschung mit Wolframs literaturtheoretischem Konzept stehen geblieben ist, bei der Gegenüberstellung einer ›Schule der Erfahrung‹ und einer ›Schule der *exempla*‹, der *imitatio*. Jedoch auf einem anderen Fundament, denn zu dieser Erkenntnis braucht es keinerlei Bekanntschaft mit Wolframs noch nicht eröffnetem Roman, viel weniger mit dessen Helden; es braucht aber auch keinerlei Kenntnis seines Vorgängers und Wegbereiters Hartmann von Aue. *Zwîvel* kann schlicht und einfach ›Zweifel‹ heißen – in jeder möglichen Deutungsform: der Begriff steht als zweites Wort und erstes Hauptwort am Anfang, weil er die grundsätzliche und allgegenwärtige

und formuliert ihn in Form asyndetischer Disjunktionen zu anderen Auffassungen«, Brall [Anm. 1], S. 9, vgl. ebd. S. 13 f., 23 f.

¹⁰⁴ So hob schon Julius Schwietering die Besonderheit von Wolframs Bekenntnis zum Illiteraten-Dasein (115,27) hervor: Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter, Berlin 1921 (Abhandlungen d. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse N. F. 17,3), S. 46.

¹⁰⁵ So auch Brall [Anm. 1], S. 22: »Eine literarische Form spiritueller Sinnerschließung und Tugendlehre wird schließlich in ihrem namengebenden Anspruch, Spiegel zu sein, für nichtig erklärt.«

Skepsis evoziert, mit der ein jeder (Laien-)Mensch den unzulänglichen Heilsanleitungen des Klerus begegnen muss. *Zwîvel* mag daher am ehesten ein existentielles Dilemma evozieren. Wohin soll der blinde Mann ohne *wîsel*, wird Bruder Wernher (1239?) diese Klage fortzusetzen wissen; *ez ist sô maneger blind mit liechten ougen, / der [...] irre vert in schanden sunder lougen. / wir leien hân die wîsel vlorn, die unser solten pflegen; / wirne grîfen selbe nâch den pfaden, wir strûchen bî den wegen!*¹⁰⁶ *Wîsel*, wörtlich hier des Blinden Führer, ist eine Anspielung auf die *wîsen pfaufen*, die in ihrer Beistandspflicht versagen.

Was *zwîvel* heißen kann, schließt also (wie es auch mit einer solchen Exordialsentenz nicht anders zulässig ist) nichts aus, was nicht in den darauf folgenden Versen ausgeschlossen wird.¹⁰⁷ Daher ist es wiederum durchaus zulässig, einen Hinweis auf den Vorgänger Hartmann und seinen in diesem Kontext oft diskutierten ›Gregorius-Prolog herauszuhören.¹⁰⁸ Es ist nur so, dass das Richtige aus dem falschen Grund erkannt wurde.

Der Zuhörer, der in der Lage war, beim *bîspel* die *zwîvel*-Thematik des ›Gregorius‹ mitzubedenken, hätte wohl keine Polemik gegen den Zunftgenossen herausgehört, sondern eine Anlehnung an dessen vorausgehende Leistung für die Poetik des neuen Romans. Wie Brackert in voller Würdigung der Haugschen Argumentation geltend machte, will es nicht einleuchten, dass auf der einen Seite Hartmann mit seinem ›Gregorius‹ eine Überwindung »der simplen Mechanik von Sünde-Buße-Gnade«, ja eine Überwindung des »Typus der einfachen Legende« inszenierte,¹⁰⁹ während auf der anderen (so Haug weiter) Wolfram dieselbe Leistung Hartmanns für ihre »simple[] Schwarz-Weiß-Manier« aufs Korn genommen,¹¹⁰ ja diese Kritik am Vorgänger zum Angelpunkt der Verständigung mit dem eigenen Publikum gemacht haben soll.¹¹¹

Um diesen Punkt dreht sich aber viel mehr als ein Gelehrtengespräch. Denn wie Haug in seiner Lektüre des ›Gregorius‹ gezeigt hat, geht es dort um ein Abrechnen mit dem schlichten Deutungsmuster des Gleichnisses, d. h. im zeitgenössischen Verständnis, des *bîspels*:

»Die beiden Gleichnisse [des ›Gregorius-Prologs, M. P.] besitzen Exempelcharakter. Der ›Gregorius‹ wird zwar ebenfalls als Beispielerzählung

¹⁰⁶ Schönbach [Anm. 44], S. 48, V. 8–12.

¹⁰⁷ Vgl. Nellmanns [Anm. 55] Zusammenfassung der verschiedenen Deutungsansätze im Stellenkommentar.

¹⁰⁸ Zuletzt hierzu Kästner/Schirok [Anm. 34], S. 86–88; davor Haug 1992 [Anm. 1], S. 159–61, der aber neuerdings diese Auffassung zurückzieht (ders. 2001, [Anm. 1], S. 211–217); davor ausführlich Brall [Anm. 1], passim. S. a. Anm. 115, unten.

¹⁰⁹ Haug 1992 [Anm. 1], S. 151.

¹¹⁰ Ebd., S. 161.

¹¹¹ Brackert [Anm. 6], S. 340.

angekündigt, und es sind gerade die Gleichnisse, die eine Interpretation in dieser Richtung anzustoßen scheinen. Will man jedoch dem Hartmannschen Roman eine schlichte Exempelstruktur unterlegen, so greift man zu kurz«.¹¹²

Das würde bedeuten, wie Haug folgert, dass Hartmann eigens darauf aus war, »den Typus des Exempels mit dem Typus des Romans zu konfrontieren und dabei auch [...] die Frage nach dem spezifischen Rezeptionsmodus des Romans durchzuspielen«¹¹³. »Im Exemplarischen manifestiert sich hier wie eh und je die ästhetische Gegenposition zum Nachvollzug: das Exemplarische verlangt die Imitatio, der Nachvollzug zielt auf Problemerkennung im fiktionalen Medium.«¹¹⁴ So hat Haug auch die reaktionäre Haltung Thomasins richtig eingeschätzt. Doch das heißt: mit seiner einleitenden *zwivel*-Sentenz hat Wolfram ein zumindest für feinhörige Kenner vernehmbares Zeichen gesetzt zur Situierung seiner Erzählung auf der Landkarte des erst in Teilen erkundeten Neulands des volkssprachigen Romans. Dieses Zeichen würde ihn in der deutlichen Folge Hartmanns als denjenigen bestimmen, der eine Erzählpoetik der Identifikation, eines Verstehens von Innen heraus, gegen den allgegenwärtigen Anspruch *bilde zu geben* als Erster erzählerisch etabliert und herausformt. Wolframs Projekt unterscheidet sich von Hartmanns nicht dem Wesen nach, sondern allein in der Höhe des abgesteckten Ziels.¹¹⁵ Hatte Hartmann die Legende so überschrieben, dass die einfachen Deutungsmuster aufgebrochen wurden und eine neue Art der Sinnfindung in den Fugen durchschimmerte, so postuliert Wolfram die neue Erzählform an sich als Träger sublimen Wahrheit. Das heißt: die gescheckte, *parrierte* Erfahrungswelt des Laien wird gerade in und durch die eigene korrupte Materie zum Mittel höchster Erkenntnis, zur Manifestation göttlicher Wahrheit.

Es gibt also keine an sich irritierende Neuheit, auch keine »ungewohnte Anstrengung«¹¹⁶, die Wolfram seinem Publikum, zumindest nicht dem »richtigen« zumuten will. Es gibt auch keine Polemik gegen Vorgänger desselben Erzählgenres, sei es Hartmann, Gotfrid oder sonst wen. Dem Gegenpart zu Wolframs Kritik hat Thomasin schriftliche Gestalt verliehen. Zusammengekommen bieten die beiden Texte in der zeitlichen wie inhaltlichen Übereinstimmung eine in der hochmittelalterlichen Literatur meines Wissens unübertroffene Gegenüberstellung rivalisierender Ansprüche auf Sinnfindung und Erkenntnisvermittlung.

¹¹² Haug 1992 [Anm. 1], S. 146.

¹¹³ Ebd., S. 146.

¹¹⁴ Ebd., S. 235.

¹¹⁵ Vgl. (ähnlich) Brackeret [Anm. 6], S. 340. Vgl. auch Christine Wand, Wolfram von Eschenbach und Hartmann von Aue. Literarische Reaktionen auf Hartmann im »Parzival«, Herne 1989, S. 207 u. passim.

¹¹⁶ Brall [Anm. 1], S. 21.

VIII.

Wenn ich an dieser Stelle in der Verfolgung von Wolframs alles andere als ›hakenschlagender‹ oder ›verdunkelter‹ Argumentation abbrechen muss, bedeutet das keine Zustimmung zum bis vor kurzem gängigen Urteil über die zweite Prologhälfte.¹¹⁷ Die These, die in der Verwerfung der *imitatio*-Poetik den Brückenschlag zu einer Poetik der Empathie, des mitgehenden Mitleidens sehen will,¹¹⁸ hängt zum einen von der Anspielung auf den ›Gregorius‹ ab, und ist zum anderen auch keine völlig neue Position. In der Tat: Den Anstoß zum vorliegenden Versuch, Wolframs Prolog zu erklären, hat nicht der ›Männerprolog‹ und schon gar nicht das *bîspel* gegeben. Im Mittelpunkt stand vielmehr Wolframs Appell an ein als weiblich inszeniertes Hörpublikum.¹¹⁹ Nun seien zum Schluss hierzu wenigstens einige Hinweise gegeben.

In der entscheidenden Selbstdarstellung des zweiten Prologs stellt sich der Sprecher zwischen zwei Frauenbilder. Das eine wird klagend verworfen (114,8ff.), das andere ebenso hochgehalten (115,2–4). Das eine sah der Erzähler *an wanke*; diese Frau erwies sich als falsch, untreu. Die Forschung vertritt inzwischen den Standpunkt, in dieser Dame eine Kunstfigur zu sehen, und keine reale Person dahinter zu erwarten.¹²⁰ Aber das geht zu weit und zugleich nicht weit genug: Diese Dame ist sehr präsent, sie ist auch keine Abstraktion, denn sie stellt ein mögliches Rezipientenbild dar. Ebenso verhält es sich mit der zweiten Dame, der idealisierten: Sie ist als bevorzugtes Frauenbild des Erzählers nicht nur oder vielleicht sogar überhaupt nicht ein Frauenideal im herkömmlichen Sinne, sondern der Entwurf eines gelungenen Prozesses poetischer Sinnfindung. Nichtsdestoweniger ist sie eine Frau aus Fleisch und Blut, Herzeloide selbst. In

¹¹⁷ Erst die jüngste Forschung ist geneigt, dem Frauenpassus ein dem Männerpassus vergleichbares, gestaltendes Gewicht zuzuschreiben. Vgl. Mireille Schnyder, Frau, Rubin und *aventure*. Zur ›Frauenpassage‹ im ›Parzival‹-Prolog Wolframs von Eschenbach (2,23–3,24), in: DVjs 72 (1998), S. 3–17, hier S. 3–5, u. passim; sowie Rausch [Anm. 8], S. 55–59 (Literatur).

¹¹⁸ Diese These, die schon bei Haug im Mittelpunkt stand, wird in den jüngsten Untersuchungen in ihrer religiösen Dimension genauer erfasst: Katharina Mertens Fleury, Leiden lesen. Bedeutungen von *compassio* um 1200 und die Poetik des Mit-Leidens im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, Berlin, New York 2006 (Scriinium Friburgense 21); Andreas Kraß, Die Mitleidfähigkeit des Helden. Zum Motiv der *compassio* im höfischen Roman des 12. Jahrhunderts (›Eneit‹ – ›Erec‹ – ›Iwein‹), in: Wolfram-Studien 16 (2000), S. 282–304.

¹¹⁹ Nellmanns [Anm. 55] Bemerkung zur Stelle, ›Die spezielle Hinwendung an das weibliche Publikum ist eine Wolframsche Neuerung‹, gibt den Konsens der Forschung wieder; ebenso der Zusatz, diese Hinwendung sei ›sicher ein Reflex auf die Zusammensetzung des realen Publikums‹ (S. 450).

¹²⁰ Vgl. hierzu Curschmann u. Kuhn [Anm. 35].

einem über ihren Tod hinaus erweiterten Mitleiden und Mitgehen mit dieser Frauengestalt wird sich in dem anhebenden, *niuwen mære die wârheit* kundtun.¹²¹ Daher die Pause am Ende des sechsten Buches, wo der Erzähler nach einer zweiten, längeren Proberunde – die erste machten schon die ersten zwei Bücher aus – innehält, um zu fragen, ob nun alle noch dabei seien, verstanden haben. So, etwa, müsste man seine Haltung an dieser Stelle umschreiben: ›Habe ich's vorhin nicht richtig versprochen? Eine solche Frau, die dafür empfänglich ist (*swelch sinnec wîp*), die wird es mir mit *wârheit* bestätigen. Führt euch noch mal vor Augen, welche Frauenschicksale hier vorkamen, habe ich euch ihr Leid denn nicht eindringlich ausgemalt?‹ (337,1–20). Dann wird erneut die Bedingung für das Weitererzählen gestellt: ›Das täte ich gern, doch dazu will ich wissen, dass dies ein Frauenmund gebietet, nicht doch der Ritter (von dem ich zu Anfang sprach).‹ Das Rätselspiel zielt erneut auf das auszufüllende Rezipientenbild: Dem Mund, der dies gebietet, müssten *ander fûeze* entsprechen, als die des erzählenden Ritters.¹²² An jeder Schlüsselstelle der ausdrücklichen Hinwendung des Erzählers an die *wîp* begegnet derselbe hypothetische Hinweis auf ihre Gegenwart als Mitleidende und als Urteilsinstanz, als Antriebskraft des Erzählens, ja fast sogar als Ursprung von dessen *wârheit* selbst.¹²³ Als Inbegriff der *triuwe* ist die Frau auch Sinnbild der über das Mitfühlen und Mitleiden gelingenden Sinnkonstitution. Hier konstruiert Wolfram allmählich, im Laufe des Erzählprozesses, sein ideales Rezipientenbild, d. h. vielmehr, hier werden solche Rezipienten ›erzogen‹:

*swelhem wîbe volget kiusche mite,
der lobes kemphe wil ich sîn:
mîr ist von herzen leit ir pîn.* (115,2–4)¹²⁴

Im ersten Prolog hatte der Sprecher sich und sein Publikum in den ›Stegreif‹ des *miles* hineinmanövriert; der stach dann den Pfaffen aus. Darauf-

¹²¹ Vgl. Alois Wolf, *Ein maere wil ich niuwen, daz saget von grôzen triuwen*. Vom höfischen Roman Chrétiens zum Meditationsgeflecht der Dichtung Wolframs, in: Literaturwissenschaftl. Jb. 26 (1985), S. 9–73, hier S. 11 f.: »Herzeloyde verkörpert Wesentliches von anderen Personen und wird so auf neue, hintersinnige und umfassende Weise über das ganze Werk hinweg handlungspräsent«.

¹²² *ich tætz iu gerne fûrbaz kunt / wolt ez gebieten mîr ein munt, / den doch ander fûeze tragent / dan die mîr ze stegreif wagent* (337,27–30). Hierzu Powell [Anm. 17], S. 400–408.

¹²³ In der dreifachen Hypothese des Epilogs wird diese Figur auf die Spitze getrieben, ihrer Stellung als ›Pointe‹ der gesamten erzählerischen Geometrie endgültig Rechnung tragend: *guotiu wîp, hânt die sîn, / destе werder ich in bîn, / op mîr decheiniu guotes gan, / sît ich diz mæx volsprochen hân. / ist daz durh ein wîp geschehn, / diu muoz mîr süezer worte jehn* (827,25–30).

¹²⁴ Noch ausdrücklicher wird dieser Erziehungsprozess dann im Eingang zum dritten Buch fortgesetzt, wo *man und wîp* aufgefordert werden, es Herzeloyde gleichzutun (116,5–30).

hin schaltet er aber ein drittes Publikumsbild ein, die Frau. Auch dabei werden zwei Frauenbilder aufgestellt, die Falsche und die Treue. Der Erzähler spricht mit dem zweiten Bild der ›inneren Wahrheit‹, mit der Frau des ›inneren Wertes‹ (3,15–24) seine eigene Erzählung an,¹²⁵ ob in Form oder Inhalt ist nicht klar, der Bildlichkeit der Vorstellung nach wären beide gleichzeitig gemeint. Damit hat er sich aber wieder in die Nähe, wenn nicht in das Gewand, des Tugendlehrers begeben. Ein solches *prüeven* von *wîp unde man* – obgleich er es könnte (›es wäre ja eine langweilige Unterhaltung‹) – lehnt er ab; da überlässt er die Bühne lieber *dirre âventiure site* (3,25–28), nicht der Erzählung an sich, sondern ihrer *site*. Was das heißt, ist der Spekulation überlassen. Ich schlage vor: ›der ihr eigenen Art, *wîp unde man* darzustellen‹.

Die Aufgabe des Erzählens, diesen Anspruch zu erfüllen, fällt so mit einem Anspruch an den Rezipienten, die entsprechende ›innere Wahrheit‹ erkennen zu können, in eins. Beide werden sie jetzt auf die Probe gestellt; das Urteil ist aufgeschoben. Das ist auf jeden Fall eine erzählerische Neuerung ersten Rangs, und das spezifisch Neue betrifft die Erziehung des Publikums zu einem fortlaufenden Prozess der Sinnfindung über die affektive Identifikation aus dem ›Inneren‹ heraus. Es geht um nichts weniger als die ontologische Inversion des Anschaulichen: dank der ihr eigenen Bescheidenheit gewährt das unscheinbare Äußere, die korrupte Materie, Zugang zum Höchsten. Doch die Mittel, die Wolfram zur Verständigung mit seinem Publikum einsetzt, sind höchst konventionell; er erfindet weder die Stücke noch die Schachzüge neu. *Pfaffen, leien, vrouwen*: so hat nicht nur Thomasin die Zuhörer kategorien konventionsgemäß abgesteckt, sondern vor ihm schon Priester Wernher in seinen ›Drei Liedern von der Magd‹ oder kurz nach ihm der Pfaffe Eberhard in seiner ›Gandersheimer Reimchronik‹.¹²⁶ Freilich macht der ›Parzival‹-Erzähler diese Kategorien zum Programm, veranschaulicht mit ihrer Hilfe eine Konfrontation zwischen Lebensformen und stellt entsprechende Fragen zu den jeweiligen Chancen des Seelenheils. So lässt Wolfram dem alten Schachbrett eine neue Dimension zuwachsen, einen Sinnfindungsprozess, der zwischen den Fugen der bestehenden, herkömmlichen Methoden entsteht. Dass er dabei mit unserer Auffassung literarischer Fiktion in wesentlichen Punkten zu-

¹²⁵ Schnyder [Anm. 117], S. 5–7, deckte einen langjährigen Irrtum der Forschung auf, indem sie zeigte, dass die gängige Übersetzung von *âventiure* in 3,18 als ›Wunderkraft‹ nicht belegt ist, der Terminus also als eine Anspielung auf die Erzählung selbst verstanden werden muss. Dieselbe Deutung auch schon bei Powell [Anm. 17], S. 435 f.

¹²⁶ Priester Wernhers Maria, hg. v. Carl Wesle, Halle/S. 1927 (ATB 26), V. 143 f.; Die Gandersheimer Reimchronik des Priesters Eberhard, hg. v. Ludwig Wolff, Halle/S. 1927, V. 1949 f.

sammentrifft, ist nicht zu bestreiten; dass er diese dabei gesucht hat, ist aber ausgeschlossen. Nicht, weil er noch nichts davon wissen konnte, sondern weil es ihm auf den entgegengesetzten Anspruch ankam: nicht eine Wahrheit der Fiktion zu finden, sondern in der Erzählerfahrung die eine und einzige Wahrheit hervorzuweisen.¹²⁷

So würde alles – das wechselnde Rollenspiel, der Inhalt, die neuartige Prolog-Semantik, die Wolfram hier einführt, – auf die Darstellung zu Ende des zweiten Buchs zielen, wo es in der Geschichte von *wîp unde man* wirklich hart auf hart geht, Existenzen vernichtet, andere geboren werden. Mit der Schlüsselfigur hat Wolfram alle Rahmen gesprengt: die höfische Königin, die ihre Brüste entblößt und die eigene Milch hervorpresst, dann auch den eigenen Sohn stillt, der Einbruch religiöser Symbolik höchsten Ranges, die gewagte Verschmelzung der irdischen, bis in ihre Grundzüge *parrierten* Frauenfigur mit der Himmelskönigin und Gottes-Mutter. Ist Herzeloide eine Maria? Sollen wir in Parzival eine Christusfigur sehen? Das auf keinen Fall: Wolfram hat diese gewaltige Inszenierung nicht bemüht, um nur in die Gegenposition, in die *imitatio*, das *bilde geben*, zurückzufallen. Was wir in dieser literarischen *tour de force* sehen sollen, ist nicht Herzeloides Anteil am Himmlischen, sondern des Göttlichen Anteil am Menschen,¹²⁸ nicht ein Frauenbild sollen wir nachahmen, sondern eine Erfahrung sollen wir mitmachen, und, einmal mitgemacht, wiedererleben lernen.¹²⁹ Damit weiß der Sprecher, ›ich, Wolfram von Eschenbach‹, alle Versprechen eingelöst. Und diejenigen, die die Erzählung mit Herzen miterlebten, und seien sie noch so *wîs*, haben diese Erfahrung meist schon immer verstanden.

LUGANO

MORGAN POWELL

¹²⁷ Der Frage, wie der Sinnfindungsprozess seinen Wahrheitsanspruch definiert und von woher dieser bezogen wird, gehe ich im Gesamtkontext des 12. Jahrhunderts in der in Anm. 13 erwähnten Monographie nach.

¹²⁸ Mit diesem Einbruch religiöser Symbolik (113,17 ff.), »veranschaulicht Wolfram, dass in jeder echten Mutter auch die Gottesmutter präsent ist und in der *Maria lactans* jede Mutter sich wieder finden kann. Die Wurzeln dieser nicht allegorisierenden Sicht, in der das Menschliche im Göttlichen aufgehoben ist und andererseits das Göttliche im Menschlichen aufleuchtet, dürften am ehesten im biblisch geprägten monastischen Heilserleben liegen«, Wolf [Anm. 121], S. 17. S. auch Karl Bertau, *Regina lactans*. Versuch über den dichterischen Ursprung der Pietà bei Wolfram, in: ders., *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München 1983, S. 278 f.

¹²⁹ Hierzu jetzt Mertens Fleury [Anm. 118].